

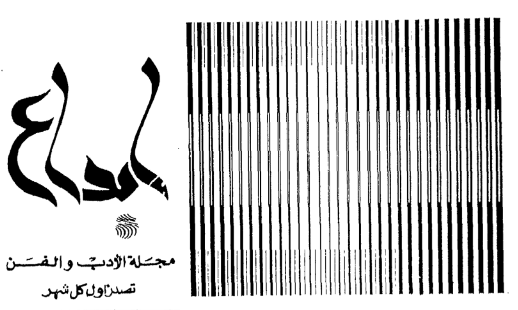
العدد السابع ● يوليو ١٩٩٢



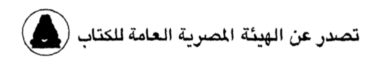
كلمات على صدر فرج فوده

● وليد جنبلاط ● لطفى الخولى
● بدر الديب ● سمير سرحان
● مراد وهبه ● ادوار الخراط

وقصيدة لأحمد عبد المعطى حجازى


إبداع
مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر





الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا ، سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٠٠٠ ليرة ـ الاردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٣٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨،٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص . ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد

إبداع

السنة العاشرة ● يوليه ١٩٩٢ ● ذو الحجة ١٤١٢



ملف خاص عن : فرج فودة :

ملف عن الشاعر الكبير (محمود حسن اسماعيل) :

الشعر

القصة :

متابعات :

تعقيبات

الرسائل :



أحمد عبد المعطى حجازى



شفق على سور المدينة

دمُهُ الذى أُهريقَ فى أقصى المدينةِ وردةٌ
قامت من الرمل الذى مَطَرَ البلادْ
دمُهُ دمُ الطمى المعذِّب تحت عصف الريح ،
صرختُنا الأخيرةُ ،
جرحُنا المفتوحُ فى هذا السوادْ
دمُهُ من الشمس الأسيرة خُصلةٌ من شعرها

شَفَقٌ على سور المدينة راعفٌ قانٍ
يردُّ ظلامَ يأجوجٍ ومأجوجٍ ،
تألُّقُ جمرةٍ ياقوتةٍ
ستظلُّ تشهق فى الرمادْ
إلى نهاية مايكون من الخراب ،
إلى القيامةِ والمَعَادْ

هَمَجٌ رمت بهم الصحارَى جَنَّةَ المأوى .
تهِرُّ كلابُهم فيها ، وتجار فى المدى قطعانُهم
يمشون فى سُحُبِ الجرادْ
كأنَّ أوجُهَهُمْ لغربانٍ ،
وأعينَهُمْ لذؤبانٍ ،
وأرجلَهُمْ لثيرانٍ ،
يدوسون البلادَ ،
ويزرعون خرابَهم فى كل وادْ

رملٌ منازلُها ،

حدائقُها وكانت للظلالِ الخُضر ،

كانت لليمامة فى الضُّحى الساجى ،

وكانت للزنابق والأقاحْ

صارت خرائب سَبْخَةً يتصاعد الكِبريتُ والقطران فيها

رملٌ شوارعُها ، مقاهيها ، صُدورُ نسائها ، صُحُفُ الصباحْ

رملٌ غريبٌ يرتعيها

متناسِلٌ كالسوسِ ينخَر فى البلادِ وساكنيها

رملٌ مدائنُها ، قُراها .

نهرُها المولوُد من خطْو الربيع على التلالِ البكر ،

من قوسٍ سماوىٍّ تحدَّرَ واستراح على فِراشَ الأرضِ ،

من ضِرْعٍ إلّهىٍّ تدلى فوق أفواه الخليقة . نهرُها

فَرَسُ السماءِ ، بُراقُها القُزَحىُّ ،

سارقُ عشبها للناس ،

خَرَّ مُحَاصَراً بالرملِ ، مسفوحاً على وجه البطاحْ

رملٌ أهِلَّتُها ، منارتُها ، نجومُ سمائِها رملٌ ،
وأهلوها الذين تَصحَّروا
صاروا دُمىً محشوةً بالرمل ترحلُ فى اليباب ،
تجوبُهُ تيهاً فتيها
من يشترى هذى الدُّمى ؟
من يشتريها ؟

أبناءُ أوزوريس !
ماشَجَرٌ أفاءَ على ثرًى إلّا وفيه من أبيهم خفقةٌ
ماقصعةٌ للخُبزِ ، ما إبريقُ ماءٍ ليس فيه حَنيَّةٌ من
ضِلعِهِ !
أبناءُ أوزوريسَ صاروا لليبابِ ،
وجوهُهمْ ، وأكُفُّهمْ ،
أهدابُ أعيُنِهِمْ ، أصابعُهم ، لِحاهُم ،
خبزُهم رملٌ ، خُطاهم فى الغدوّ وفى الرواحْ
أبناؤهم وبناتُهم رملٌ مُباحْ !

وأنا الذى كحَّلت عينى من صِبا ذاتِ العمادْ
أُقَلِّبُ الطَّرْفَ الحسيرَ بها ،
وأَنشِجُ ليس تُسعفنى دموعى
فى كُلِّ رُكنٍ لى من الذكرى بُكاءٌ ،
تحت كُلِّ شجيرةٍ قبَّلتَ ورداً ناعما
وشربتُ كأساً فاغماً ،
ومشيْتُ مختالا يطاوعنى النديم ،
ويرتمى زَبَدُ الليالى خلف أذيالى ،
وأُوغلُ فى التألق والسطوعِ
ياليت أنى أستطيعُ .
إذن وضعتُ مكان ماينهارُ من أجُرَّةٍ أو شُرفةٍ
ضِلعا سَويًّا من ضلوعى

إرمُ التى لم يَبن بانٍ مثلَها
كانت ، ولم تَكُ بعدُ عادْ
كانت لفلاّحينَ ، ملاّحينَ ، عُشّاقٍ ، بُناةٍ ، مُطربين ، مؤذّنينْ
لاللطغاةِ الهالكينْ
كانت كأنَّ قصيدةً خرجت من الكلمات ، فهى مدينةٌ
نهرٌ يضاجِع ربوةً
تنجاب رغوتُه السخيَّةُ عن حدائقَ ذاتِ أعنابٍ ،
منازلَ ذاتِ أقمارٍ ، مَدًى
كونٌ من الأحلامِ والرغبات ،
إيقاعات أجسادٍ مُسَهَّدةٍ تطير بأمسيات الصيف ،
حين يطيبُ فى الصيف السهادْ
صرخاتُ ميلادٍ ، وأغنيّاتُ عرسٍ .
دورةٌ سحريةٌ يتعانق الأحياءُ ، والأمواتُ فيها ،
والأجِنَّةُ ، والسنونُ الخضرُ ، والسُّودُ الشّدادْ
إرمُ التى لم يبن بانٍ مثلها
من يفتديها الآن ، وهى تئنُّ تحت الرمل ،
من يعطى لسيِّدة البلادِ ذراعَهُ ؟ من يفتديها ؟

دَمُهُ الذى أُهريق فيها
دَمُهُ نهايةُ قاتليهِ وقاتليها
دمُهُ ولادتُها الجديدةُ ، صرخةٌ
طافت على إرمٍ تناديها ، وتمسح ذ نها عنها ،
وَتمسح عن بنيها
دَمُهُ عِبارتُه التى صَدَقَتْ فساوت روحَهُ
صارت كلاماً خالقا
صارت دماً يرفضُ من قلب المداد
يا أيُّها الرملُ ارتحل !
يا أيُّها الرملُ ارتحل !
واذهب لشأنك ياجراد !
إرَمُ الجديدةُ من دمِ الكُتَّاب تولدُ ،
من كلامِ الشاعر المنفىِّ عنها يومَ عاث بها الفسادُ
وعربدت فيها الطغاه

أَلآنَ أصبح للعبارة أن تسيرَ على الشفاه
فتنحنى شُمُّ الجباه !

سمير سرحان



هل كنت مسئولا عن دمه ؟

قابلته فى إحدى حفلات الاستقبال بأحد الفنادق . كان الجمع غفيرا لكنه كان يقف وحيدا بجسده الضخم ، ونظراته الوديعة تخفى وراءها عقلا يفور بالأسئلة الكبرى وسط هذا الكون المختل . لمحته عن بعد . فخيل إلىّ أنه ليس واحدا من هذا الجمع ، الذى يسعى أكثره نحو المأكل والمشرب ، سالكا الدروب المختلفة ، نحو نجاحات جزئية ، ثم لا يلبث أن يرحل دون أن يقلق له الكون أو يتبدل . لكن منا من لا يترك الكون مثلما جاء إليه . وخيل إلى وأنا أرمقه عن بعد أنه واحد من هؤلاء !

اقتربت منه وبادرته بالتحية ، فتهلل وجهه ، وبدت على ملامحه طفولة رائعة ، ممزوجة ببراءة لا حدود لها . تذكرت أن من يولدون ليحققوا الأهداف العظمى ، أو يطرحوا الأسئلة الكبرى ، لا تستوقفهم جزئيات الواقع ولا تفسد فى عيونهم نظراتها المليئة بالنقاء ، فبين براءة الطفل ، ونقاء صاحب الرسالة ، حبل لا ينقطع .

بادرنى بمجاملة رقيقة ، حول ما نبذله من جهد فى معرض الكتاب ، ولم أضيّع وقتا ، فقد كان القلق ينتابنى على المعرض القادم ، وقد اقتربت أيامه . فسألته المشاركة هذه المرة بشىء يؤكد معنى التنوير ، وهو أحد فرسانه ، ويقاوم ما قد زحف على الوطن من قوى الظلام ، وهى الرسالة التى كرسّ لها فكره . قال : يا صديقى إننا اليوم فى معركة ، والمعركة طرفان . فلتكن إذن مناظرة لا محاضرة ، يطرحون ما لديهم ونطرح ما لدينا ، وبالحوار نصل ، فسلاحنا هو الكلمة ، والكلمة أقوى من أى سلاح .

قلت أنتظر منك فى الصباح فكرة هذه المناظرة ، ثم ألقيت عليه التحية ، [وانصرفت غير عابىء بمخالطة الجمع المحتشد فى حفل الاستقبال . وعند الباب التفتّ ورمقته ، كان لا يزال واقفا وحده ، شامخ القامة ، برىء النظرات ، نقى الملامح ، لكن قلبه يحتمل بالأسئلة الكبرى .

فى الصباح وجدت على مكتبى مظروفا أنيقا يحتوى أوراقا آتية منه . كانت الأوراق تحتوى على فكرة المناظرة ، واقتراحات بالمشاركين فيها : « **مصر بين الدولة الدينية والدولة المدنية** » . بعد ساعة حدثنى بالتليفون ، وسألنى هل أنت موافق ! قلت بلا تردد . طبعا . قال : الفكرة خطيرة ، وقد تجرّ عليك بعض المتاعب ، خاصة وأن المنبر هائل « معرض الكتاب » ، وآلاف ، بل ملايين الشباب . وقد يندس أحدهم ممن لا يؤمنون بالكلمة حوارا . قلت : أنا معك فى خندق واحد . نحن معا من تلك القبيلة التى تعذبها الأسئلة الكبرى . الله . الحرية . العدل . التقدم . السلام . الوطن . قال : على أن تدير المناظرة بنفسك . وليس غيرك . من غيرك يستطيع أن يسيطر على هذا البحر المتلاطم الأمواج ، على بركة الله . قلت : المناظرة من طرفين . وقد اقترحت أنت طرف الخصوم . من يمثلون الدولة الدينية فى المناظرة : الإمام الغزالى ، والمستشار الهضيبى ، والدكتور عمارة . فلم هذا الاختيار بالذات ؟ قال : لأنى أحترمهم جميعا ، بل إنى أجلهم . ولا يعنى هذا أنى لا أختلف معهم . آن الأوان أن نرسّخ هذه القيمة ، ولنتعلم أن نحترم الخلاف ، وأن نحترم فى الوقت نفسه من نختلف معهم . ارتفعت فى ناظرى هامته لتطاول السحاب ، فقد كان هذا التحضر الشديد هو الدرس الذى تعلمناه فى كل عصور التنوير . بدءا من عصر **محمد على ورفاعة الطهطاوى والعقاد وطه حسين** ، مرورا بكل قادة التنوير من المثقفين المصريين العظام ، الذين صنعوا حضارة مصر الحديثة . وضعت سماعة التليفون ، وقلبى مفعم بالأمل ، وفى جسدى سرت فتوة وعافية لم أشعر بهما ، منذ أن انكسر قلبى مع سلسلة من الآلام الشخصية . أحسست أن شخصى لا يهم . ولا شخص **فرج** . وأننا معا ، بهذه المناظرة ، قد نفتح أمام الوطن أبوابَ عالم جديد .

جاء اليوم الموعود . وكانت قد تحددت الساعة الثانية عشر ظهرا موعدا لبدء المناظرة . وتوجهت إلى سراى الندوة بالمعرض مبكرا . وهالنى ما رأيت . أعداد هائلة من البشر ، لم يسبق أن شهدتها أرض المعارض من قبل . توافدوا منذ الصباح الباكر ، وامتلأت بهم قاعة الندوة ، وافترشوا كل الفضاء المحيط بها . وانتابتنى خواطر مقلقة . كيف يمكن السيطرة على هذا البحر المتلاطم من البشر ؟ وهل يمكن أن يكون الحوار هو سبيلنا لفهم الأشياء ، والوصول إلى نتيجة من هذه الندوة ؟ وهل يمكن أن يستمر هؤلاء البشر جميعا فى حالة من الهدوء المتحضر إلى النهاية ؟ أم أن حريقا هائلا سوف يندلع ، لأقل وأصغر شرارة ، ويعصف أمامه بكل شىء ؟ وعندئذ سوف تنسف هذه البذرة الصغيرة التى نحاول — فرج وأنا — أن نغرسها . فكرة احترام الاختلاف ، والوصول من خلال الحوار المتحضر ، إلى إضاءة كل الآراء ، دون عنف ، أو تعصب أعمى ، واضعين مصلحة الدين والوطن فوق الجميع .

وصل جميع أعضاء الندوة ما عدا **فرج فودة** ، وبدأ القلق يساورنى . تصورت أن أحدا قد ترصده ، أو ربما منعه بالقوه من حضور الندوة ، ومضت الساعة الثانية عشرة ولم يحضر . خرجت إلى الباب الخارجى ، أتلمس بعينىّ حضوره ، دون أن أعبر عن قلقى أمام الجمع . ولكنى أحسست بالكتلة البشرية تتحرك نحو هياج المشاعر ، بسبب امتلاء القاعة ، ووجود الآلاف المؤلفة التى لا تستطيع الدخول . طلبت أن توضع ميكروفونات خارج القاعة ، وخاطبت الكتل البشرية التى افترشت الساحات الواسعة ، أمام القاعة ، أن تلتزم الهدوء ، وأنهم يستطيعون أن يستمعوا إلى المناظرة من خلال الميكروفونات التى تم تركيبها ، فى الفضاء ، خارج القاعة . وهدأ روع الناس قليلا . أما داخلى فقد كان يزداد كل لحظة اضطرابا . وبعد لحظات مليئة بالتوتر ، وجدت ذلك الجسد العملاق يتهادى فى هدوء شديد ، وثقة يحسد عليها ، آتيا من عند الباب الخارجى ، وقد ارتدى حلة داكنة ، ووضع على كتفيه بالطو أسود طويلا ، دون أن يدخل ذراعيه فى أكمامه ، فبدا وكأنه شخصية أسطورية ، لا تنتمى تماما إلى هذا الواقع ، طائر خرافى ، كأنه عقاب خرج لتوه من الجحر ، ليرتفع نحو السماء .

هرعت إليه . تأخرت يا فرج . سأل عن الدكتور **خلف الله** ، زميله فى فريق الدولة المدنية . تنبهت أنه أيضا لم يحضر ، بينما حضر الفريق الآخر بالكامل ، مبكرا . أُسقِط فى يدى . قال فرج : لا يهم . سوف أكون وحدى فى الفريق . قلت : يا فرج . فريق وحدك ، أمام ثلاثة من « العتاولة » ، قال : نعم . توكل على الله .

أشفقت عليه ، وعلى نفسى . وعلى المناظرة . لكنى تساءلت بينى وبين نفسى : أى قوة تسكن روح هذا الرجل ، فتجعله فى يوم ينذر بالعاصفة ، كهذا اليوم ، وجمع غفير من الحشود الموجودة ، متحفز له ، وربما ضده ، قادرا على التصدى وحده ، دون خوف ، أو لحظة تردد ؟ !

*

دخلت وكان الدكتور **خلف الله** قد وصل ، وانتظم الفريقان . وبدأت المناظرة ، وبدأ معها من اللحظة الأولى اختبار للقوة ، من مجموعات من الملتحين فى القاعة . هتاف هادر باسم الله والإسلام ، كأنه يصادر على الحوار ، قبل أن يبدأ . وتمالكت نفسى ، وخاطبت الجموع المحتشدة ، بأن الهتاف باسم الله مطلوب فى كل وقت ، والتسبيح بحمده مطلوب فى كل وقت ، والدعوة للإسلام هى فريضة علينا ، نمارسها فى كل وقت . لكن الحوار يجب أن يبدأ دون هتاف أو صراخ أو مصادرة على رأى أو فكر ، حتى يمكن أن يلتزم محفلنا بالحوار الدينى والثقافى الرفيع ، دون مزايدة أو مصادرة . والتفت إلى شيخنا **الغزالى** أسأله الفتوى ، وهو الذى يحترمه الجميع ، ويقدر الجميع غزارة علمه ، وتوجهه الإسلامى الصحيح ، فأكرمنى الرجل بالفتوى فورا ، معلنا للجموع انه لا ضرورة لهتاف أو صياح . وهدأ روعى !

وسارت المناظرة كأروع ما يكون الحوار ، وتألق المتحاورون ، كل يدافع عن وجهة نظره ، وكان **فرج** فى أقصى حالات تألقه ، روحا وثابة ، وقدرة على مقارعة الحجة بالحجة ، وذهنا حاضراً متوقدا ، وأدلة دامغة من القرآن ، والسنة ، والعلم الصحيح . لكن أروع لحظات أدائه أنه استطاع — من خلال شكل المناظرة — أن يفرض صيغة الحوار ، لا صيغة الصراع ، وأن تخرج هذه الحشود الهائلة من المناظرة ، وقد اقتنعت بالتحاور سبيلا إلى محاولة الوصول إلى الحقيقة .

أكبرت « **فرج** » .. فقد كان هذا هو موقف المثقف الحقيقى ، كما يجب أن يكون ، المدافع فى شجاعة نادرة عن رأيه ، المعتنق لهذا الرأى اعتناق المؤمن بالرسالة ، الذى يحترم فى الوقت نفسه خلافه مع الآخرين . وتذكرت ساعتها أحد كبار المثقفين العرب ، عندما سألوه عن تعريف المثقف ، فقال : إن المثقف الحقيقى هو الذى يناط به ، فى كل عصر ، مساءلة القيم !!

قيل : إن رصاصات الإرهاب التى مزقت جسد الدكتور **فرج فودة** ، والشمس تبدأ فى المغيب ، فى ذلك المساء الأسود ، الذى ألقى — وسيظل يلقى إلى فترة طويلة — بظلّه الكئيب ، على مصر ، وثقافة مصر .. قيل : إن هذه الرصاصات ، كأن قد تم غرس بذورها ، فى تربة الشر ، منذ ذلك اليوم المشمس الذى عقدت فيه المناظرة ، فى إطار معرض الكتاب ، فى شهر يناير الماضى .. وقيل : ان الشرّ قد أضمر لفرج الموت منذ تلك اللحظة . وما زال السؤال يعذبنى : هل كنت بدعوته إلى هذه المناظرة ، مسئولا عن موته ؟ ! .



بـــدر الـــديب

كلمات على صدر فرج فودة العريض

لم أقرأ للرجل كتابا من كتبه
ولم أشهد ندوة من ندواته المزدحمة ،
بل لم أقرأ له مقالا إلا واحدا قصه صديق
ليعظنى ..
مقالا بعنوان «**ماذا جرى لعقل مصر** ؟!»
أود الآن وأنا أقف على جثته
وجثة هذا العقل
لو أصبح جزءا لا يتجزأ من كل قراءة مدرسية
لأطفالنا فى المدارس وفى تعليمنا الفاسد .
لقد أصبح الرجل ،
دون مبرر واف أو إنذار كاف
أول مفكر حر فى واقعنا المعاصر .
صدره الواسع العريض قد تلقى كل جهالات الظلمة ،
قد وقف مفتوحا ، بلا حراسة ولا نكوص ،

أمام الخطر الرعديد القادم من نار الهمجية .
شباب يحركه شيء يسمونه الإسلام
وأول ما يجب أن نفعله لهم
وضعهم ، لا فى زنزانات السجون
بل فى مصحات الجنون .
الكبار هم المسئولون : الذين يقولون .
ويفسرون ويحللون دون أن يدركوا
أنهم سبب المرض ومصدر الفيروس والميكروب .
قرأت لأحدهم تصريحا بعد الجريمة .
يقول : المسئول
هى أجهزة الإعلام لأنها تستفز المسلمين !
وكأن المسلمين مجموعة من البلهاء .
تستفزها الصور والأحلام وترتد عن دينها بالكلمات .
فساد الإعلام مرض ، ولكن فساد العقول .
سرطان ليس له شفاء
هناك عقول فى بلادنا لابد أن تستأصل
كالأثداء والأرحام السرطانية .
إن عقول الظلام تفسد البنات والبنين .
وتستولى كالضباع على عقولهم الغضة ،
وقلوبهم المتفتحة كالورود .
وتحيلهم مواسير رصاص وبارود
وحجارة من سجيل
تقصف فى الظلام صدره العريض
الذى كان مفتوحا لحبهم وحياتهم المقبلة .
لقد ضاع الرجل لأن شيوخا مخرفة
لم تجد من يقول لها اخرسى ،
فخرجوا كصراصير البالوعات

يغطون بأرجلهم ولحاهم القذرة .
جوهرة الإسلام .
وعلينا جميعا أن نطلق عليهم هذا الفكر الحر
مبيدا قويا لهذه الصراصير .
أعيدوا طباعة كلماته .
يتسلح بها شبابنا
الذى خطفته غيلان الجهل والخرافة .

١٥ يونية ١٩٩٢



لطفى الخولى



.. فى البدء كان القتل !

عرفت بالرصاصات التى اخترقت جسد « **فرج فودة** » ، بعد أن مسح عن جبينه عرق يومه ، حين كـانت الساعة تنزلق إلى الثامنة من مساء ذلك اليوم ، والعتمة تطلق ظلمتها ، على ما بقى يقاوم من ضوء النهار .

كنت قد أو قفت ، مضطرا ، سباحتى فى بحر كتاب « **فوزى منصـور** » العميق عن « **خروج العـرب من التاريخ** » كى أتناول حبة من عقار المضاد الحيوى ، نبهتنى عطسة أنفى مزلزلة ، أن موعدها هل منذ دقائق خلت .

انتهزت فرصة التوقف ، وأخذت أعد فنجالا من القهوة . رنّ جهاز الهاتف . كنت ، عقليا ، مشغولا بزحام من علامات الاستفهام حول خروج العرب من التاريخ . وكنت ، يدويا ، منهمكا فى إعداد القهوة . تركت جهاز الهاتف يرن .

مازلت أعى جيدا تفاصيل مكان وزمان وأجواء رصاصات **فرج فودة** ، عندما أصابتنى وأنا وحيد فى بيتى مع هؤلاء العرب الذين يخرجون من التاريخ .

أذكر أنى عدت بفنجال القهوة إلى مقعدى . تناولت الكتاب من على المائدة الصغيرة ، واستغرقت فى القراءة من جديد .

كان « **فوزى منصور** » يتحدث عن أنه « **لم تنشأ أية مشكلة تشريعية طوال حياة الرسول ،فقد كان الرسول مفسر القانون الإلهى وشارع القوانين فيما صمت عنه الوحى . وبعد وفاته ، لم يكن لأى مشرع أن يكتسب حجية مماثلة . ومع ذلك سرعان ما نشأت كوكبة من العلوم الإنسانية الألمعية ، كلن على رأسها علم الفقه . وساندها حشد كامل من العلوم المساعدة ، يفرز ما هو أصيل عما هو غير أصيل من التراث** .. » ..

توهمت أنه يترامى إلى سمعى رنين الهاتف مرة أخرى . لكن أيا من حواسى لم يتحول عن الكتاب . واصلت القراءة : « .. وعلى أية حال ، فإن النصوص المقدسة لا تفسر نفسها . إن تفسيرها يحتاج إلى تـدخل البشر . وليس هناك شك فى أن الفقهاء يتأثـرون فى تفسيرهم للنصـوص تأثـرا هائـلا بكل الظـروف الاجتماعيـة والاقتصادية التى يعيشون فى ظلها ، والايدلوجية التى يعتنقونها . والشريعة الاسلامية لا تشذ عن هذه القاعدة .. » ..

تباطأت فى القراءة حتى خرجت من إسار الكتاب ، افكر . أزعجنى رنين الهاتف . التفت إليه . لم استطع أن اتبينه . كانت العتمة قد اطبقت على كل شىء . التهمت ما تبقى من القهوة فى قعر الفنجال . الرنين ، اذن ، حقيقة وليس وهما كما تصورت . ياالله ! نفسه طويل ، يواصل الزن بالحاح . قلت لنفسى ، وقد تلبستنى قعدة استرخاء ، إذا لم يخرس بعد الرنة القادمة ، أقوم إليه . دوت رنتان .. ثلاث . الإصرار ، أى إصرار ، يخلق حالة غريبة مثيرة ، تفجر فيمن يقع فى دائرتها حب الاستطلاع ، شوق المعرفة ، رغبة المواجهة . الرنين لا ينقطع . حملت جسدى ووقفت . اضأت نور الغرفة ورفعت سماعة الهـاتف إلى اذنى . باغتنى صـوت مشروخ لاهث النبرات : اين أنت ؟ فرج فودة ؟ اطلقوا عليه الرصاص . قبضوا على أحد الجناة . يبدو انه عضو بإحدى الجماعات الاسلامية .. و ..

نزل بقلبى وجع مخنوق . شممت رائحة دم تنتشر فى الغرفة . سألت محدثى بصوت راعنى هدوؤه : وفرج ؟

جاءنى الصوت المشروخ : فى المستشفى بين الحياة والموت .

مات الكلام . تركت الهاتف . وقفت مسمرا فى ركن من الغرفة ، لا أدرى كم من الوقت . لكنى أذكر أن حركة لا إرادية تملكتنى ، جعلت راسى يتلفت فى كل اتجاه . كنت ابحث عن شىء مالا أعرفه . أحسست بقدمى ثقيلتين كأنما صبّتا فى خرسانة مسلحة . حاولت أن اتذكر اسم الكاتب الذى أبدع قصة المسيح المصلوب فى الأسمنت .. هل اسمها هكذا ؟ لا أظن . ترى ما هو اسم ذلك المجوسى الذى طعن عمر بن الخطاب ؟ وقعت عينى على المقعد وكتاب « خروج العرب من التاريخ » طريحا على المائدة الصغيره بجوار فنجال القهوة . داخلنى هاجس غريب بأن فى العودة إلى المقعد أمانا افتقده فى ركن الحجرة . الهدف الآن هو الوصول إلى المقعد . كان المشوار إليه يبدو طويلا مرهقا . شعرت بقطرات باردة تلسع جبينى وذقنى غير المحلوق ، مع قشعريرة تلهب الظهر . تحركت بصعوبة ، أجرجر قدمىّ فى خطوات مهتزة ونظرات متلصصة . اندفعت تجرى تحت جلدى وفى جوفى مشاعر وأفكار مختلطة متصادمة ، تعوى بصور وألوان لا أستطيع تبين ملامحها . ومع ذلك كنت ألمس وأعى برودة جليدية فى أعصابى . أثار ذلك دهشتى وربما غضبى ، وكأنى أحاكم أعصاب شخص آخر اختبأ فى عقلى الباطن . أخيرا .. بلغت المقعد اللعين مكدودا ، وألقيت بجثتى عليه .

هل أنا خائف ؟ سألت نفسى فجأة على الرغم منى ، وأنا أضع راحة يدى ، التى لمست رعشتها الخفيفة ، على الكتاب المفتوح . أغلقته ودفسته بين ثنايا المقعد .

خائف من ماذا ؟ وخائف على من ؟ رفعت باليد الأخرى فنجال القهوة . كان ماترسب فيـه قد تيبس . لم أغضب . أعدته إلى موضعه فى هدوء . لا حظت على الطبق طرطشة من بقع القهوة . مسحتها بمنديل أخرجته من جيبى فى موعد مناسب ، مع عطسة أنف تلقفتها قماشته البيضاء فى راحة . أعدت المنديل ببطء وحذر إلى جيبى . احتكت أصابعى بفخذ تؤرقها رجفة .

اللعنة !

ما الذى على أن افعله فى هذه اللحظة ؟

اذهب إليه فى المستشفى ؟ أى مستشفى ؟ أصلى من أجله ؟صلاة النجاة أم صلاة الشهادة ؟

تجولت بعينين كسولتين فى الغرفة ابحث عن إجابات . صافحت بصرى على الجدار لوحة **حامد عبد الله** ذات الأطياف التى تظهر وتختفى بين اللون الكابى وذلك الأصفـر المشرق عـلى أرض خضراء ، ومنحهـا الفنان اسم « **العشق المستحيل** » . تحتها كانت سماعة الهاتف مدلاة ، وصوت كنقيق الضفادع يقفز منها . هممت أن أقف لأعيد السماعة إلى وضعها الطبيعى . عدلت . ليذهب كل ما هو طبيعى إلى الجحيم . كان بدنى مهدودا . قلت لنفسى : دعها . ما حدث قد عرفته وانتهى الأمر . هل حقا انتهى الأمر ؟ كيف يحدث أن ينتهى الأمر ؟

حين كنت أعود بعينى من جولتهما ، وقعت على وجهى شاخصا فى مرآة معلقة على الجدار بين نافذتين . دققت النظر فيه . هرب منى ، الحظه . ثم رجع بنفس مفرداته : الجبهة ، الأنف ، العينين ، الفم ، الذقـن . مفردات كل الوجوه واحدة . لكن تشكيلاتها تختلف . ماذا يحدث ؟ مفردات الوجه فى المرآة تتداخل وتتباعد ، تتحور ، تستطيل وتعرض ، تضيق وتتسـع . تزيح وجهى وترسم وجوها أخرى . تذكرتها جميعا . التقيت ببعضها فى كتب التاريخ وبعضها الآخر صاحبته زمنا فى رحلة الحياة . كانت تتدافع ، ليست كما فى شريط سينمائى ، وإنما كأنها على موعد لاجتماع أو حفل أو مظاهرة أو شىء من هذا القبيل الحاشد الصاخب .. **الامام محمد عبده** . **لـويس عوض** . **الكواكبى** . **رفاعة الطهطاوى** . **نيقولا حداد** . **محمد مندور** . **الشيخ على الخفيف** . **ميخـائيل نعمـة** . **ابن إياس** . **طه حسين** . **فؤاد مرسى** . **توفيق الحكيم** . **فارس الشدياق** . **يوسف إدريس** . **سلامه موسى** . **عباس العقاد** . **يعقوب صنوع** . **الشيخ ابو العيون** . **نبوية موسى** . **الدكتور محجوب** . **نعمان عاشور** . **مصطفى مشرفة** . **صبرى السربونى** .. **وفرج فودة** .

ماهذا ؟

فردت ساقى بقوة اذهلتنى . ارتطمت واحدة منهما بالمائدة الصغيرة . سقطت مدوية على الأرض . طـاح الفنجان وطبقه . تكسر الفنجال ونجا الطبق . تيقظت إلى أن هؤلاء الذين تخايلت « **وشوشهم** » وازدحمت فى المرآة ،

توهجوا فى لحظه خاطفةً داخل ذلك المكنون السحرى برأسى . ذاب الثقل حول قدمى . غير أن أعصابى الباردة راحت تتأجج . جريت إلى الهاتف . اعدت السماعة المدلاة إلى وضعها الطبيعى . الطبيعى ليس مكانه الجحيم . تأكدت مرتين وثلاث بضغطات من يدى أن السماعة فى وضعها الطبيعى . التقطت الطبق من فوق الأرض . ظللت ممسكا به . رجعت إلى الهاتف . رفعت السماعة . طلبت الأهرام . سألت عن آخر الأخبار .

فرج فودة ، اخترقت جسده ثمانية رصاصات فجرت الكبد والأمعاء .مازال فى غرفة العمليات .

الجانى الذى قبض عليه لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره . لم يكمل دراسته فى المعهد الفنى المتوسط . يشتغل سماكا . تزوج حديثا . ينتمى وشريكه الهارب ، الذى فى مثل سنه وظروفه الاجتماعية والثقافية ، إلى جماعة الجهاد . باعا كل ما يمتلكان من حطام الدنيا ، الراديو ، التلفزيون،الغسالة ، البوتاجاز ، الثلاجة ، السرير ، واشتريا السلاح من أجل اغتيال فرج فودة « **عدو الإسلام وعدوهما** » .

فرج فودة ! عدو الاسلام وعدو هذا الشباب اليافع الغض .

اختلف معهما ، أو مع هذه الجماعة الإسلامية أو تلك ، مع هذا الشيخ الكبير أو ذاك الشيخ الصغير ، فى تفسير الدين ودوره فى حياة الناس والمجتمع والدولة فى الرمق الأخير من القرن العشرين . ليكن . هل فى هذا جريمة أو مروق ؟ أليس هذا من حق كمسلم ؟ كل مسلم علاقته مباشرة مع الله ، دون وسيط أو مفسر يدعى الكلمة النهائية . عشرات ، مئات التفاسير ، تدفقت برحابة وغزارة على امتداد أربعة عشر قرنا . كلها مشروعة ، وإن اختلفت بعضها عن بعض . ودائما تحتمل الخطأ والصواب ، والله وجده فى النهاية هو الأعلم .

فرج فودة ، لم يضق يوما بمخالفيه ومنتقديه . لم يحمل فى مواجهتهم المسدس أو القنبلة أو الكلاشنكوف ، بل الكلمة والقلم والبصيرة .

هل يكون هناك دافع آخر لإطلاق الرصاص على فودة غير الاختلاف البشرىّ ، فى تفسير نصوص الكتاب المقدسة ؟

قفزت إلى ذهنى فجأة ، صورة غائرة فى انذاكرة من معتقل صحراء الفيوم الرهيب فى أواخر الخمسينيات . الشاويش **محمد غطاس** ينظم حفل استقبل عظيم **لعبد الرازق حسن** أستاذ الاقتصاد ، الذى جاء مرحلا من معتقل القلعة . يقود **غطاس** حملة تعذيب وتنكيل **بعبد الرازق حسن** ، وبحجة أنه جاء حاملا رغيفا من الخبز الفينو ، كان قد صرف له فى معتقل القلعة ! صورة أخرى . **لويس عوض** استاذ الأدب يتلقى على وجهه الصفعات ، ويكتوى جسده الضامر بالسياط ، لأنه يضع نظارة على عينيه أجمل من نظارة البيه المأمور !

ربما تكون بدانة جسد **فرج فودة** الفارع ، وصوته الجمهورى ، وثقافته الإسلامية الواسعة والعميقة ، وربما نظارته أيضا ، هى التى رشحته هدفا مباشرا للرصاص .

فى أحيان كثيرة يختلق الجلاد ، أو الإرهابى ، أسخف وأتفه الأسباب ليعصف بضحيته . لكن رسالته تتعدى ذات الضحية إلى إرهاب وجلْد المجتمع الذى يخالفه الرأى أو المسلك .

فرج فودة هو الضحية . لكنّ الرسالة هى إرهاب كل من يحمل فكرا فى المجتمع ، ايا كان اتجاهه ، بما فى ذلك الفكر الإسلامى ، ويجرؤ على إعلان اختلافه مع فكر الرصاص ، والقنبلة ، والكلاشينكوف .

وقفت أمام نافذة تطل على الطريق . الطبق مازال فى يدى . قلت لنفسى : ما هذا الزمن الذى تضبضب على أناسه إلى درجة أن تحول معه المجتمع إلى مسرح من الأهوال والدم . لاينفك قابيل فيه يغتال هابيل . معاوية يطارد على بن أبى طالب حتى يرديه قتيلا . وعطيل لا يرعوى عن خنق ديدمونة بيديه حتى الموت .

هناك شىء عفن فى هذا المجتمع . كلنا ، وبلا استثناء ، مسئولون عنه ، أمس ، واليوم ، وغدا .

فرج فودة قارب الخمسين . عمره فى الحياة تجاوز عمره من أطلقا عليه الرصاص . استاذيته فى الاقتصاد ، وعلوم التاريخ ، واللغة ، والفقه ، لا سبيل إلى قياسها ، كما أو نوعا ، بالمستوى الثقافى المدنى والدينى المتدنى لراشقى الرصاص القاتل فى جسده .

رحم الله ابن المقفع . اختلف فى الرأى ومارسه فى شجاعة . قرروا قتله ، ونفذوا الحكم ، على أن تبدأ المحاكمة بعد سفك دمه . قطعوا أطرافه الأربعة وهو حى ، وتركوه ، ينزف دمه حتى القطرة الأخيرة ، أمام فرن موقد . ثم كانت محاكمته . ذلك علامة لا تخطىء على عصر الانحدار العربى الإسلامى .

رصاصات ثمانية اخترقت جسد فرج فودة . نزف أكثر دمه على الطريق . والقليل الباقى على مائدة العمليات ، حتى فاضت روحه مع آخر قطرة . ثم بدأوا فى محاكمته . هل هذه بداية البداية ، أو بداية النهاية ، لعصر الانحطاط الراهن ؟

السؤال معلق برقابنا جميعا ، نحن أبناء وبنات البلد والعصر من كل الأعمار ، والديانات ، والأفكار ، والسياسات . الكلمة تحاور الكلمة فى حرية وتسامح ، هى قارب الإنقاذ الجماعى لبشريتنا من لجج الغرق فى دماء بعضنا بعضا ، والانحدار إلى الجنون ، والتيه ، والجاهلية .

شوحت بذراعى فى الهواء . تتابعتْ فى حدة عطسات الأنف . كاد الطبق يفلت من يدى . لكنى نجحت بالإمساك به فى آخر لحظة .

الليل قاس طاغ مكفهر . لانومَ ، رغم هدّة نزلة البرد . حاولت أن أعود إلى فوزى منصور لأتابع حركة خروج العرب من التاريخ ، لكن عين القراءة كانت قد أفلتت من سيطرة مراكز المخ . بقيت يقظا ، تغافلنى بين لحظة وأخرى ، صورة . كلمة .. شهقة .. وحواسى كلها على الهاتف .

فى الصباح ، كان جسد فودة المثقوب بالرصاصات الثمانية ، قد استنفد كل مقاومته . غادر الحياة ، ومصر .

اشتعل الهاتف فجأة برنات ملهوفة سريعة النبض . ترنك من خارج . كان مصطفى صفوان بن الشيخ صفوان أبو الفتوح يسألنى من باريس ، بصوت نافر : ماذا حدث لفرج فودة ؟

قلت : يامصطفى ، فى البدء كان القتل ، لا الكلمة .

مــراد وهــبة



جذور اغتيال فرج فودة

عندما أبلغني الناعي نبأ اغتيال فرج فودة دارت في ذهني عناوين المؤتمرات الدولية التي عقدتها في القاهرة ، في بداية الثمانينيات أجتزىء منها «**الشباب والعنف والدين**» (ابريل ١٩٨١) ، و «**التسامح الثقافي**» (نوفمبر ١٩٨١) أي بعد مقتل السادات بشهر ، و «**جذور الدوجما طبقية**» (أكتوبر ١٩٨٢) أي جذور توهم امتلاك الحقيقة المطلقة ، و «**الفلسفة ورجل الشارع**» (نوفمبر ١٩٨٣) .

وكانت التعليقات على هذه المؤتمرات ، في الصحافة المصرية والعربية ، روتينية ، إلا مؤتمر «**الفلسفة ورجل الشارع**» فقد كرست جريدة **الأهرام** صفحتها الفكرية لمدة شهرين ، لنشر ما ورد إليها من تعليقات كانت في غالبيتها تشكل نقدا حادا ، تجاوز ، في معظمه الحدود الأكاديمية . فقد قيل ، على سبيل المثال لا الحصر إن العلاقة بين الفلسفة ورجل الشارع علاقة وهمية أسطورية ، وإن اختيار رجل الشارع ليكون محل تجارب الفيلسوف المحنك يعني وضع طبيعة ساذجة أو أرض بكر أمام **مخالب** فكر عويص ، وإن هذا المؤتمر يعبر عن الزحف الثقافي الغريب في منهجه ، وأهدافه . عن هذا البلد ، وإن الفلسفة ، في هذا المؤتمر ، قد ذُبحت ذبحا ، واختنقت بتراب الشارع .

ورحت أتساءل فيما بيني وبين نفسي عن دوافع هذا النقد المريب ، فارتأيت أن الجواب عن هذا التساؤل وارد فى بحثى الذى ألقيته فى هذا المؤتمر بعنوان :

«**حادثة بتر فى التاريخ**» وأعنى بها حادثة إعدام **سقر ط** بدعوى أنه يفسد عقول الشباب . أما السبب الحقيقى ، فى رأيى ، فمردود إلى محاولة سقراط إزالة القناع عن جذور الأوهام الهائمة فى عقل رجل الشارع ، أثناء محاوراته معه فى الأسواق . ومن هنا كانت خطورة **سقراط** ولهذا حوكم ، وصدر حكم بإعدامه . وإثر هذا الحكم هرب تلميذه **افلاطون** من أثينا ، وعندما عاد إليها أحجم عن التفلسف فى الأسواق كما كان يفعل أستاذه **سقراط** فأقام مبنى أطلق عليه اسم «**الأكاديمية**» تقوقع فيه ، فانعزلت الفلسفة عن رجل الشارع .

وحادثة اغتيال **فرج فودة** تنطوى على شيء من هذا الذى كان يفعله **سقراط** فقد أسس حزبـا أسماه **حـزب المستقبل** واغلب الظن أنه قد أسماه هكذا لمواجهة حزب «**الماضى**» الذى يرفض روح **التنوير** الذي تعلي من شأن العقل . وكان أثناء ذلك يجوب الشوارع ، ويتحدث إلى الجماهير ، ويحاورهم ، من أجل بثّ الاستنارة فى عقولهم . فكان أن صدر حكم «**سرّيا**» بإعدامه ، وثم تنفيذه «**علانية**» .



إدوار الخـــــراط



نحو تأكيد معنى الاختلاف

سقط فرج فودة شهيداً

لا أظن أن أى قدر من الكلمات باستطاعته أن يعبر عن الكارثة التى تحيق الآن بالوطن وبالروح والتى كان آخر أحداثها ـ حتى الآن ـ اغتيال مفكر مثل الدكتور فرج فوده على يدى «سمكرى» هو فى الوقت نفسه «أمير» لتنظيم ينتسب ، بطلاناً وتزويراً ، للإسلام ، بعد مذبحة ديروط ومصائب امبابه والمنيا والزاويه الحمراء وغيرها وغيرها .

إلا أن يتناول الفنّ ذلك كله ، أو بعضه ، برؤيته الخاصة ، وأسلوبه الفنّى الخاص ، ومع أهمية وضرورة التحليلات الاجتماعية الاقتصادية الحضارية التى فاضت بها الأقلام وتفيض ، ولا يمكن أن يكون الفن منبتّ الصلة بها تماماً وإن كانت له مقدرته الخاصة .

وبالقطع بعيداً عن الانفعالات والعبارات العاطفية والميلودرامية التى قد تصدر ـ مع ذلك ـ عن قلوب تتفطر حباً للوطن

لأن الكارثة ـ أو الفاجعة ـ لها منطقها الصارم القاسى .

أريد الآن أن أؤكد على شىء واحد : هو معنى الاختلاف

أى على ضرورة الحوار ، أى على قيمة السماحة والاستنارة .

فهذه كلها معانٍ لشىء واحد .

إن التسليم بالاختلاف ـ بل بحتميّته ـ والقدرة على الحوار مع الآخر المختلف على أساس وطيد هو قيمة الحرية وقيمة العقل ، ربما كان فيه ، وحدة أو بصفة رئيسية ، منجاة من التردى نحو شقّ الوطن . أى نحو شق الروح ، وإصابته بشرخ قد لا يلتئم ، مهما ظللتُ عميق الإيمان راسخ اليقين بوحدة هذا الوطن وأصالته .

لكن الوحدة بطبيعة الحال لا تعنى أن يُصبّ كل شيء فى قالب واحد ، مُصْمت ، مغلق على نفسه .

على العكس تماماً ، لا تتأتى الوحدة الخصبة الخلاقة إلا بالتنوع ، والتغاير ، وجَدَل المتغايرات ، أى بالاختلاف .

ولاَ حَكَم فى هذا الاختلاف إلا العقل . لا السلطة .

لا سلطة النصّ ، ولا سلطة السلف ، لا سلطة العقيديّة المتزمتّة ضيقة الأفـق ، ولا سلطة التنظيم أو النظام .

لذلك فإن الدعوة إلى الحوار لابدّ أن تستمر وان تتدعم ، وكل الأصوات الصارخة الآن «بإيقاف الحوار معهم» لا تعنى فى النهاية إلا الانضواء تحت إرهاب جديد .

المجرم ، وقد ثبتت إدانته ، أمام محكمته الطبيعيه ، يعاقب بكل دقة القانون «الطبيعى» غير الاستثنائى ، فقط ، لا أكثر ، أما الحوار مع الآخرين ، على رغم ما قد يبدو من قلة جداوه ، فيجب أن يستمر على أرضية العقل والحرية لا غيرهما .

أما دعاوى العنف بالقانون فلن تولد الا عنفاً أهوج وأما بنية المجتمع نفسه بما فيها التعليم ، والإعلام ، والدعوة والثقافة ـ وبطبيعة الحال مقوماته السياسية والاقتصادية ـ فليس لها أن تقوم على قيمتىْ الديمقراطية والعقلانية .

وإلا حلت الكارثة .

وكما كان الشأن فى عصر الازدهار الثقافى والحضارى الإسلامى العربى ـ وفى كل عصور النضـج والخصب الحضارى ـ فإن كل شيء قابل للنقاش ، والحوار ، والاختلاف ، والاحتكام إلى العقل . حق الاختلاف يجب ان يكون مقدساً ، ضرورة الاختلاف يجب أن تكون أساسية .

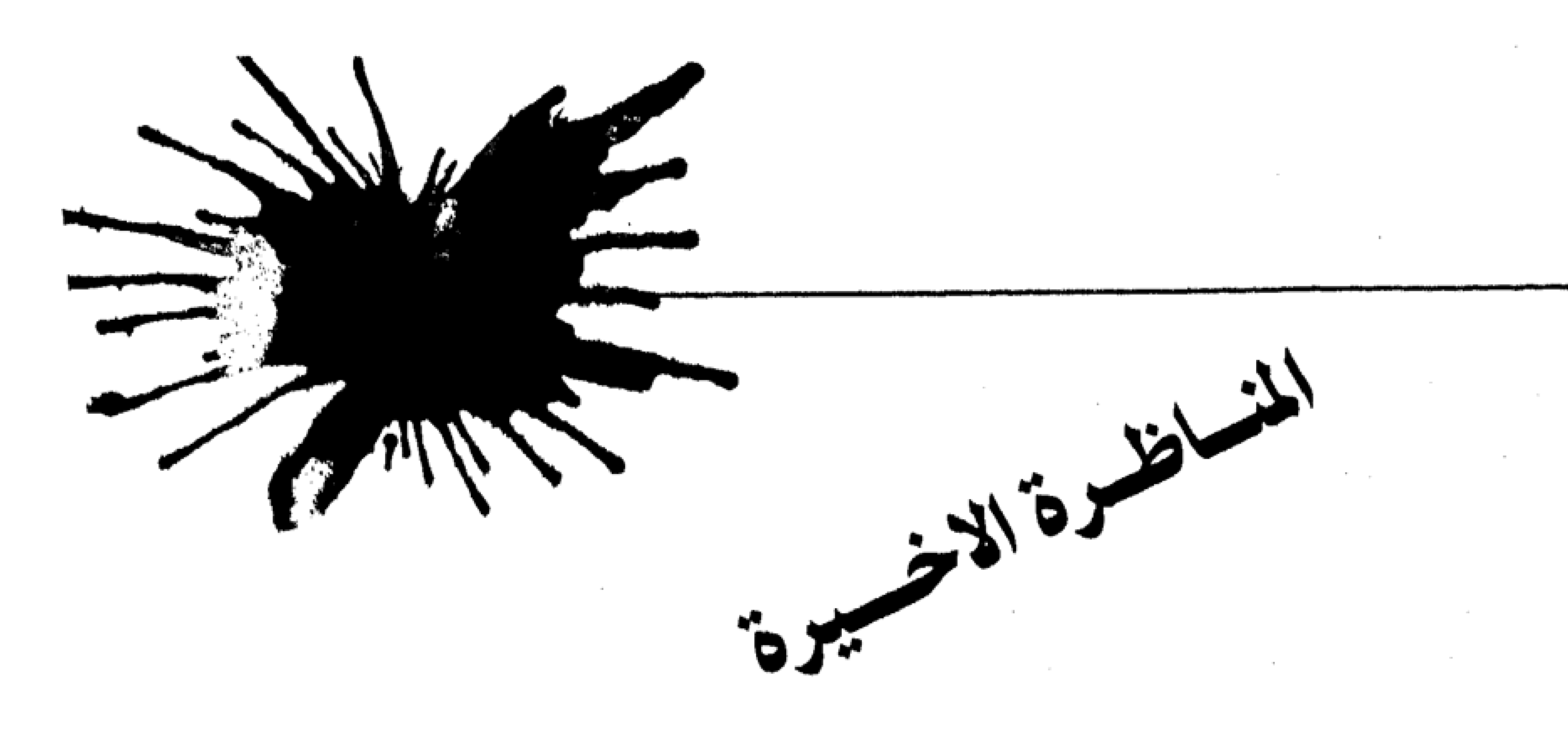
وما أحوج المثقفين «المستنيرين» على الأخص ـ وغيرهم بطبيعة الحال ـ إلى هذة الرؤية وهذا المنهج .

وما أغرب أن نسمع ، مثلاً ، أن «المساس بالعمالقة جريمة» أى أن ثمّ سلطة ما ـ هى سلطة «ثقافية» ـ تقع فوق كل امكانية للحوار ، بل أن التفكير ـ والتعبير ـ فيما «يمس» هذه السلطة «جريمة» اليست الجريمة مما يستدعى «العقاب» ، واستمرار هذا المنطق قد يسوّغ كل أنواع العقاب ، بما فيه «الاغتيال» اليس كذلك ؟

وما أعجب أن نتبينّ ، فجأة ، حاجتنا إلى ترديد وتأكيد ، بديهية من هذا النوع ، كنا نظن أن العالم قد فرغ منها ، وأننا قد خلصنا إليها ، من زمان ، فلا العالم قد فرغ منا ، ولا نحن قد خلصنا .

هل نرى كيف استشرى الداء ؟

هل نستطيع أن نعيد ـ من جديد ـ براءة تأكيد معنى الاختلاف ، معنى الحرية فى الاختلاف ، معنى العقلانية فى الاختلاف ؟



كانت المناظرة التى جرت فى معرض الكتاب الأخير (٨ . يناير ١٩٩٢) واشترك فيها الشهيد د . « فرج فودة » ممثلا للاتجاه المؤيد للدولة المدنية فى مواجهة الدولة الدينية ، إحدى أهم المناظرات التى نظمتها إدارة المعرض ، كما يشهد بذلك الإقبال الجماهيرى الكبير والمناقشات والتعقيبات التى دارت بين المتناظرين من جهة ، وبينهم وجمهور الحاضرين من جهة أخرى .

وتختار (**إبداع**) من هذه المناظرة المهمة ، المشهد الأخير فيها ، وهو المشهد الذى يلخص آراء الشهيد فى دفاعه المجيد عن الدولة المدنية ، ويبرز مآخذه على أطروحات خصومه والثغرات التى كشفها فى مشروعهم ، وعلى رأسها عدم وجود برنامج سياسى محدد ، وعدم وضوح موقفهم من قضية الإرهاب ، ذلك الإرهاب الذى اغتالت يده السوداء د . **فرج فودة** نفسه ، بعد خمسة شهور من هذه المناظرة .

وقد تلت هذه المناظرة مناظرة أخرى مشابهة ، جرت فى مدينة الإسكندرية يوم ٢٧ يناير ١٩٩٢ بمقر نقابة المهندسين ، بين الشهيد د . « **فرج فودة** » وبعض رموز التيار الإسلامى ، ودار الحوار حول الموضوعات نفسها تقريبا ، غير أن هذه المناظرة لم تحظ كسابقتها بمتابعة إعلامية كافية ، حتى أن أغلب المثقفين لم يعرفوا عنها شيئا ، ومن هنا حرصت (إبداع) على تفريغها ونشر ما ورد فيها من آراء الشهيد كاملا .

مشهد من مناظرة معرض الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

فى هدوء وأدب حوار أ عقب فأقول :

مـا تزال الحجـة قائمـة وما تـزال الأسئلة حـائرة ـ سألناكم عن البرنامج السياسى أو الايدولوجية التفصيلية

فاعترفتم بأنها لم توضع وسيادة المستشار **الهضيبى** ، وهو عزيز علينا ، أحال الأمر إلىّ وطلب منى بصفتى مسلماً أن أضـع لكم البرنـامج السيـاسى كما أراه متسقـاً مع

الإســلام ، وهـذا شـرف ، وأنـا سعيـد بهـذا التكليف أو التشريف وسوف أهديه بعد نهاية هذه المناظرة برنامج حزب المستقبل إن شاء الله . أيضا . القينا إليهم بحجة التاريخ وسمعنا أستاذنا الجليل وشيخنا الفاضل **محمد الغزالى** ، وأنا والله أقولها بصـدق ، لقد استمعت إليك يا سيدى منذ حوالى ربع قرن ولم أتخل عن إعجابى بآرائك وبشخصك طوال هذه الفترة .

والإمام الجليل الشيـخ **محمد الغـزالى** قال إن مـدة ١٣٠٠ سنة بعد الخلافة الراشدة كانت فترة فقدت فيها صفة الرشد ، وقال إنه حتى لو كان الحاكم مغتصبـاً ، يغفر له أنه أقام شرع الله .

يبدو لى أن الأمر يحتاج من منطلق روح الإسلام العظيم إلى قدر أكبر من إعمال العقل ومن الاجتهاد ، ولكن ليس لتلـويث الآخرين ولا للهجـوم عليهم ، وإنما لا ستنبـاط القواعد والبرامج والأصول التى تحكم مجتمعاً ، بعيـداً عن الشعارات ، حتى لا يسأل د . **عمارة** ويقول هل هناك ايدولوجيه مثل الإسلام ؟ لو سألنى هل هنـاك دين مثل الإسلام أقول لـه . لا . إنما ايـدولوجيـه سياسيـة مثل الإســلام ؟ إنه مطـالب هو والـدعاة أن يستنبطـوا هذه الايدولوجيه ويوفروا جهد الهجوم على الآخرين والحديث عن ألف ليلة وليلة . ويبذلوا جهـداً مماثـلاً فى استنباط القــواعــد والأحكــام والأسس والأصــول ، لأن هــذه المجتمعات محتاجة لرد على السؤال : كيف تعترفون بعد ١٣٠٠ سنة أنه لم يقم خلالها حكم إسلامى ؟ هذه هى حجة التاريخ . هناك نماذج مجاورة ترون جميعاً أنها رغم محاولاتها ورغم إيمانها الذى تقولونه عنها ، فإنها فشلت فى ان تقدم دليلا ، أم هل الشعوب مطالبة بأن تسير بغير هدى ؟ .

فى القرن الرابع الهجرى كان هناك فقهاء يجتهدون أنا أرجو الناس من أصحاب هذه الدعاوى أن يجتهدوا لمجتمعـاتهم ويعملوا ما تعمله المجتمعات المدنية ، تضع البرنامج السياسى وتعيد حساباتها وتقـول لنا الشـورى ملزمة أم معُلمة ، تقول لنا كيف يُختار الحاكم لأنى ـ وقد أكون مخطئاً وجل من لا يخطىء ـ مازلت أعتقد ان أسلوب اختيار الحاكم كان مختلفاً ؛ اختيار **أبى بكر** فى اجتماع السقيفة كان مختلفاً عن تولية **عمر** بخطاب مغلق تركه **أبو بكر** ، وبالتأكيد كان مختلفاً عن اختيار مجموعة منتقاة من الصحابة (ستة) اختاروا **عثمان** من بينهم وبالتأكيد كان مختلفاً عن بيعة بعض الأنصـار **لعلى** ، وبـالتأكيـد كان مختلفـاً عن توليـة **معاويـة** بالسيف وعن تـولية **يـزيد** بالوراثة .. تجتمعون إذن وتقولون لنـا ما الـذى يناسب العصر . وتحلون خلافاتكم قبل أن تتوجهوا إلى المجتمع .

إن العبرة بالخواتيم ، فعندما تحدثنى عن الدولة الدينية حدثنى يا سيدى كيف انتهى الأمر بعـد ١٣٠٠ سنة فى نهاية الدولة العثمانية ونحن فى أسفل سافلين ، حدثنى عن الاستبداد ، وأنا أعلم أن الشيـخ **محمد الغـزالى** أكره ما يكرهه هو الاستبـداد . حدثنى عن الاستبـداد الذى أطاح برءوس المعارضين طوال اكثر من ١٠٠٠ عام حدثنى عن الاستبداد الذى سـاد ، وألقِ إلىّ بحديث الحكمـة ، حديث الممكن لا حديث الشعارات . قل لى كيف يتناسق الإسلام مع العصر ومع الدولة الآن . لأنّى من المؤمنين أن الإسلام كدين لا يتناقض أبداً ونحن عندما نقول : نزهوا الإسلام ، ننطلق من وجهة نظـر فى هذا ، أنـا لست مع أستاذنا الدكتور **محمد عمارة** الـذى يرى أن المسلمـين ليسوا وحدهم الذين اختلفوا فالاشتراكيون والشيوعيون اختلفوا أيضا ، أنا أقبل أن تهان الشيوعية وأقبل ان تهان الاشتـراكية لكن لا أقبـل أن يهان الإســلام ، الإسلام

عزيز ـ ما شاء الله . إن الفرقاء يختلفون فى أقصى الشرق وأقصى الغرب ، واحد يصعد برجُل إلى أعلى عليين ويوثق هذا بالقرآن والسنة ، ومجموعة من كبار العلماء وكبار الفقهاء فى دولهم معه ، لا ياسادة حرام .. حرام نـزهوا الإسلام ووحدوا كلمتكم قبل أن تلقوا بخلافاتكم إلينا أو علينا قولوا لنا ولاتزال الأسئله مطروحة : متى تضعون برنامجاً سياسيا قولوا لنا أيضا وانتم لم تجيبوا على هذا ، وأرجو أن تكون الإجابة واضحة : هل فعال هؤلاء الصبيان الذين يسيئون إلى الإسلام ؛ بالعنف ، وهو دين الرحمة هل فعال هؤلاء الصبيان منكم أم ليس منكم ، هنا حجة وهنا حجة ، قولوا لنا . سيادة المستشار **الهضيبى** وهو رجل قانون ، يقول لنا ، هل التنظيم السرى كان جزءاً من فصائلكم أم لا ؟ وهل تدينونه اليوم أم لا ؟ هل مقتل **النقراشى** ومقتل **الخازندار** بداية لحل إسلامى صحيح ؟ أم سيظل الإسلام دين السلام ودين الرحمة والدين الذى يرفض أن يقتل مسلم ظلما وزوراً وبهتانا لمجرد خلاف فى الرأى ؟ !

وهناك أيضا شىء أنا سمعته وأرجو أن أكذب أذنى ، فى بداية الحديث الأستاذ الجليل د . **محمد عمارة** قال إن بديل الدولة الدينية دولة لا دينية يعنى رفض منطق الدولة المدنية ، وسيادة المستشار الجليل **الهضيبى** ، سمعنا منه أنه يقبل بالدولة المدنية ، وأن يحكم فيها بشرع الله ، والله كدت أن أقوم لكى أقبله . لكن يبقى شىء : مسائل الحدود أيضا ومسائل الشريعة لنا فيها رأى ، ومن خلال جوهر الإسلام ، وإذا أنا قلت إن الحوار هو الحل ، فأرجو أن تتاح فرص للحوار لأن الكلمة أقوى من السيف دائما .

القرآن بدأ بـ (اقرأ) ولهذا سنظل نتحاور لنوقف نزيف الدم ونصل إلى كلمة سواء . وأنا أؤكد لكم أن ما يقال عن الخلاف بين أنصار الإسلام وأعداء الإسلام إنما هو خلاف رؤى ، رؤى لا تتناقض مع الإسلام إن الفريق الذى أنتمى إليه لم ير أبدا أن الإسلام هو دين العنف ، أبداً ، الإسلام دين القول بالتى هى أحسن ولذا نحن ندين الإرهاب لأنه قول وفعل بالتى هى أسوأ ، الإسلام عندما يفهم ويجتهد فيه ، تختلف صورته .

أريد أن أقول شيئا آخر ، وهو أن الأقباط فى العشرينيات عندما واجهوا المستعمر ، واجهوه تحت راية واضحة وأساسية ، وهى أن الدين لله والوطن للجميع ، تحت راية المساواة وتحت شعار المواطنة .

إن التاريخ نقل إلينا من عصر العباسيين حوار **أبى حنيفة** مع ملحد ، والتاريخ نقل إلينا كتابات الملحدين داخل الدولة الإسلامية ، عندما كانت الدولة الإسلامية فى قمة حضارتها لم تشهر السيف كان الحديث بالحروف وليس بالكلاشينكوف ، أدعو الله للجميع أن يهتدوا بهدى الإسلام ، وهو دين الرحمة وأن يهديهم الله لأن يضعوا الإسلام فى مكانه العزيز بعيداً عن الاختلاف ، وعن الفرقة ، وعن الإرهاب وعن الدم وعن المطامح وعن المطامع . أشكركم والسلام عليكم ورحمة الله .

ثم ختم الشهيد د . **فرج فودة** المناظرة فقال : عندى تعقيب مغاير فى الحقيقة :

أنا يسعدنى جداً ويمتعنى جداً أن الأساتذة الفضلاء فى مناظرة عنوانها (**مصر بين الدولة الدينية والدولة المدنية**) سلموا معنا بالدولة المدنية مع بعض اجتهادات خاصة بهم . هذه واحدة أثبتها من أقوالهم . الثانية : أنا سعيد جداً بما ورد على لسان سيادة المستشار **الهضيبى** ، وهو أستاذ عزيز ، بشأن استنكاره لبعض سلوكيات الجماعة فيما يختص بالمستشار **الخازندار** وإن كنت أصارحكم بأننى لم أكن سعيداً سعادة تامة حينما طعن البعض فى وطنيتهم ، وحين دافع عن مبدأ الاغتيال

السياسى وهو طريق ذو اتجاهين ، اتجاه قتل **النقراشى** ، واتجاه قتل **حسن البنا** . وأنا أعتقد أنه آن الأوان لإغلاق هذه الصفحة الدموية ، وأيضا يجب عندما نذكر الأمور نذكرها بكاملهـا أنا لا أريـد فتح صفحـات قديمـة لكن أذكركم فقط : ماذنب مائة من ضباط وجنود الشرطة فى أسيوط صباح العيد فى أعقاب مقتل الرئيس السادات ؟ من يرضى بهذا وتحت أى شعار وتحت أى لافتات دينية نقبل مثل هذه الفعال ؟ وهى التى تدفع فريقا من المصريين ليس إلى الخوف فقط على مصريتهم ووطنهم لكن أيضا على دينهم وسمعتهم . أنـا سعيد بمبـدأ ربما تقـرر فى هذه المناظرة ، وهو أن الحوار هو الحل ، وصدقونى : إن كثيراً من القضايا قابلة للحوار ، وأرجو أن يؤمن الجميع بشىء من ذلك ، فلا يوجد أحد على صواب مطلق بينما الآخر على خطـأ مطلق ، إنما هى رؤى ولا نـريد أن نكـرر أخطـاء التاريخ الإسلامى ؛ الإمام **على بن أبى طالب** ـ رضى الله عنه ـ قال إن هذا القرآن (حمال أوجه) كان يقصد أنه يحمل عديداً من التفسيرات ، أحدها كان تفسير **الإمـام على** ـ رضوان الله عليه ـ والآخر كان تفسير **الخوارج** ، وهم من غلاة المؤمنين ، وهو تفسير أراق دم **الإمام على** . أنا لا أكتمكم سعادتى بالحوار .

إنى أدعو إلى مزيد من الحوار ، قد تكون هذه المحاورة هى الأولى من نـوعها ، ولكن ثقـوا أنكم بالحـوار سوف تكتشفون أن المسألة ليست أبيض وأسود ، وأن المسألة ليست مع الإسلام أو ضده ، إنما هى رؤية لدولة دينية لم يتطوع دعاتها حتى الآن ، وأنا مـازلت مصراً ، لتقـديم ما يسمونه بالأيدولوجيه أى البرنـامج السيـاسى ، أختم كلامى بسعادتى البالغة أيضا بدعـوة سيادة المستشـار **الهضيبى** لى ـ وهـذا شرف كبـير أن أعمل البـرنـامـج السياسى لهم وسوف يسعدنى ذلك وأشكركم .

المنـاظـرة الاخـيرة

فى يوم الاثنين ٢٧ يناير ١٩٩٢ عقدت بالإسكندرية ، بمبنى نقابة المهندسين المناظرة الفكرية الثانية فى موضوع « مصر بين الدولة المدنية والدولة الدينية » ، حضرها الدكتور فؤاد زكريا والشهيد الدكتور فرج فودة والدكتور محمد عمارة والدكتور محمد سليم العوا ، وأدار المناظرة الدكتور الشاذلى بشير رئيس قسم القانون الدولى بجامعة المنصورة .

وأعطيت الكلمة للدكتور محمد عمارة الذى قـال إن المتحاورين والمتناظرين فى هذه المناظرة مسلمون يشهدون بأن « لا إله إلا الله وأن محمـداً رسول الله » ويؤمنـون بالقرآن وحيا إلهيا وبالسنة النبوية تطبيقا للبلاغ القرآنى ، ولكن العلمـانيين يقـولـون نعم لـلاسـلام دينـا لادولـة والإسلاميون يقولون نعم للإسلام دينا ودولة واستشهد ببعض الآيات القرآنية وطالب بالاحتكام إلى مرجعية تحكم بينهم .

ثم تحدث الدكتور فؤاد زكريا فرد على كثير مما طرحه الدكتور محمد عمارة عن الحاكمية الآلهية فذكر أن الأوامر الآلهيـة تقـدم نفسهـا من خـلال بشر لهم أهـواؤهم ومصـالحهم واختلافـاتهم مهما كـانوا مخلصـين أشد الإخلاص فى تطبيق هذه الأوامر ، وعليه لا يمكن استبعاد اهمية العنصر البشرى فى عمليـة الحكم . وأكد بـأمثلة تاريخية أن الاختلافات منذ صدر الإسلام وحتى يومنـا هذا اختلافات جوهرية ومنطقية على حد زعم كل طرف مع انهم جميعا يقولون بمرجعية النصوص القرآنية والسنة .

وأعقبه الدكتور محمد سليم العوا الذى بدأ حديثه بأن العلمانية تساوى اللادينية وتساوى الإلحاد واعترض على وصف المنتمين للتيار الإسلامى المتطرف « بالظلاميين » وأرجع ما تمر به الدول الإسلامية من مشاكل ، ومنها مصر ، إلى ابتعادها عن تطبيق الشريعة .

ثم تحدث الدكتور فرج فودة فشكر نقابة المهندسين على هذه الدعوة واعترض على وصف الدكتور محمد سليم العوا للعلمانية بأنها تساوى اللادينية والإلحادية وقال إنه يجله – أى الدكتور العوا ـ عن موقف تبادل الاتهامات فيما يخص الاعتقاد .

وقال :

« لاحظت أن الأخ العزيز الدكتور محمد عمارة قد بدأ الحديث بقوله: إن العلمانيين يقولون نعم للإسلام دينا وان الطرف الآخر يقول نعم للإسلام ديناً ودولة والواقع أن هناك نقطة اتفاق وهى أن الطرفين يجلون الإسلام الدين لكنهم يختلفون بعد ذلك وهو خلاف رؤى . الذين يدافعون عن الإسلام الدين يعزونه ويجلونه وينزهونه وسوف أثبت ذلك لكم والذين يربطون بين الدين والسياسة فريق من المسلمين وفريق من المصريين فى قولهم هذا حجة عليهم وهى ليست حجة لهم لأنهم مطالبون أن يثبتوا حجتهم بالدليل وأن يستنبطوا دليلهم بالاجتهاد وأن يوثقوا ما يقولونه بالمنطق .

الفريق الذى يمثل التيار الإسلامى يطمح للحكم وهذا حقه ، لكن السؤال ماذا يفعلون لو حكمونا غدا ، شغل الدولة وإدارتها يحتاج لنظام حكم ، الدكتور عمارة ساق نصوصا قرآنية وأحاديث من السنة ، وبعدها يظل السؤال معلقا هل لديهم نظام حكم معين محدد التفاصيل ؟ الإجابة تأتينا من زميله فى الطرف المناظر لنا د . محمد سليم العوا ، فى كتابه « النظام السياسى فى الدولة الإسلامية » يقول فى الخلافة صـ ١٧ [لكن هذا اللفظ « الخلافة » لا يدل على نظام حكم معين محدد التفاصيل بل إنه ليس فى الشريعة الإسلامية نظام حكم معين محدد التفاصيل ، إن ما جاء فى الشريعة الإسلامية فى هذا المجال هو فى القواعد العامة فحسب] يبقى إذن الطرف الآخر مطالب بأن ينتقل خطوة من مرحلة القواعد العامة إلى مرحلة التفاصيل . نفس الرأى فى الشورى فى كتاب د . محمد سليم العوا ، وهو صديق عزيز ، يقول [وليس فى أصول الإسلام القرآن والسنة ولا فى المقروء عن الصحابة رضى الله عنهم أن هناك وسيلة معينة لإجراء هذه الشورى ولا نظاما محدداً لتطبيقها] . إذن يبقى مطالباً أستاذنا د . عمارة والدكتور العوا وغيرهما أن يبينوا لنا كيفية الانتقال من الشورى كحكم عام إلى التطبيق كنظام سياسى . د . محمد عمارة قال كلمة ، والله أسعدتنى كثيراً ، عندما تحدث عن نظام الحكم بعد الخلافة الراشدة ذكر ما نصه [لقد ذهب العدل الاجتماعى لكن بقيت الشريعة مطبقة] . د . عمارة لا يرى مشكلة أبداً فى أن يذهب العدل الاجتماعى طالما بقيت الشريعة مطبقة وهنا يأتى الخلاف لأننا لا نرى فى الإسلام وجهه العقابى فقط . أبداً مسألة تطبيق الشريعة أيضا يلزمها اجتهاد ، واجتهاد مستنير ، يصل بين النص وبين ظروف الواقع الحالى . هناك مشاكل أخلاقية ومن السهل جدا ، غدا ، أن يجلد الشبان والشابات أو يرجموا أو يرجمن لكن فيه قبل هذا مشكلة وهى المشكلة الاقتصادية . عندنا بطالة وأزمة إسكان مطالب التيار السياسى الإسلامى وهو يريد أن يحكم ـ وهذا حقه ـ أن يقدم حلاً لها . وهذا هو ما ذكرناه فى المناظرة السابقة التى نستكملها اليوم ، لا شىء يشفع أبداً ولا عذر إطلاقا فى أن التيار الذى يريد أن يحكم لابد أن يضع برنامجاً سياسياً محدد التفاصيل يعالج المشكلات ، وهذا كلامى أنا من

سنة ١٩٨٥ . أين البرنامج ؟ لابد من برنامج يضعه هذا التيار لحل مشكلة الإسكان . هـذا واجبه الـوطنى وهو أيضا واجبه نحو الدين ، واجبه أن يوضح لنا بـالقرآن والسنة منهجا لحل هذه المشكلة أو فكرته . وحين ينتقل الحوار إلى المستوى الموضوعى ويجد التيار الإسلامى حلا لمشكلة الإسكان سوف يكتشف هذا التيار أنه لا يـوجد مبنى يبنى على مذهب الشافعى ولا مبنى يبنى على مذهب ابن حنبل وأن البناء لا يبنى على قواعد من الإيمان ، بل على قواعد خرسانية . إنما الإيمان والضمير هنا مطلوبان حتى لا يكون الاسمنت مغشوشا .

قرأتم فى جريدة « الأخبار » حديث أشرف السعد عن شركات توظيف الأموال وأنا كتبت هذا منذ خمس سنوات وكل ما كنت أكتبه كان أنصـار التيار الآخـر يهاجمـونه ويقولون إننى كافر وعدو للتجربة الإسلامية . لكنى قلت ما قاله وأعترف به أشرف السعد .

فى الطرف الآخر كان هناك من يخطب فى العيد مهللا لشركات توظيف الأموال ، وكان هناك من يأخذ الصـور وتنشر فى صفحات كاملة فى الصحف مع أصحاب شركات توظيف الأموال وأنا أتمنى الآن أن أسمع من الـدكتور عمارة والدكتـور العوا مـاذا قالـوا عن شركـات توظيف الأموال . ربما لم يؤيدوها لكن واجبهم الدينى كان يفرض عليهم أن ينتقـدوا . السـؤال الآن من الـذى انصـف الإسـلام ؟ الذى قبل الإسلام الـدين ورفض الإسـلام الخداع . لا .. لا من خدعنا بالإسلام فليس منا .. ومن انخدع لا يصلح لقيادة ، نحن ندافع عن وجه الإسـلام الدين . قُدم لنـا وجه الإسـلام الاقتصادى وكـان وجهاً مزيفاً ، قُـدم أيضا وجـه آخر . وجـه الإسلام الحـربى العنيف ، وهو وجه بعيد تماماً عن روح الدين الإسلامى السمح . والدكتور عمارة فى المناظرة السابقة دافع عن هذا الوجه وهاجم أولاً عنف الدولة وعنف السلطة . لا يادكتور عمـارة لا .. الجريمـة لا تبرر الجـريمة والـذى يـرتكب الجريمة خارجا عن القانون ، أنا لا أساويه أبداً بـالذى يخرج ويرتكب الجريمة باسم الإسلام . من قال إن هذا العنف ، كما قلت فى المرة السابقة ، كـان رداً على عنف الدولة ؟ الشيخ الذهبى هل كان قتله رداً على عنف الدولة ؟ المستشار الخازندار هل كان قتله رداً على عنف الدولة ؟ النقراشى هل كان قتله رداً على عنف الدولة ؟ المائة ضابط وعسكرى فى أسيوط الذيـن قتلوا صباح العيد بينما كانوا يحرسون المساجد هل قتلوا رداً على عنف الدولة ؟ لا .. إسلام الاقتصاد المزيف ؟ لا .. إسلام الدم ؟ لا .. إسلام الدين ؟ نعم إسلام السياسة عندما تقدمونه كونـوا على مستوى الإسلام الدينَ .. أنا معى أوراق موثقة .. ما كتب عن شـركات تـوظيف الأمـوال ، رأى التيـار السيـاسى الإسلامى فى الديمقراطية وفى فصل السلطات وفى البرامج السياسية معى .. الوقت سيطول فى الأخذ والرد . ولكن عندما يقولون لكم وأنتم قادمون ، أنها مناظرة بين الإسلام وبين العلمانيين أو الملحدين .. لا .. « كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلا كذبا » نحن دعاة تفسير وتأكيد للدين العقيدة والذى يريد أن يكون فى مستوى الإسلام يجب أن يثبت هـذا . لا تكفى العمـوميـات ، لا تكفى القواعد العامة،لك علىّ أن أخطط الملعب . ومن حق الجميع أن يتسـابقـوا الكبـار والصغـار . اليمـين واليسـار والعلمـانيون . أنت فـريق مثل أى فـريق . اجتهد كمـا نجتهد . قلت فى المرة الماضية ، إن المستشـار الهضيبى أكرمه الله ، وهو صديق عزيز كلفنى شخصيا ـ بصفتى مسلماً ـ بعمل برنامج سياسى لتيار الإخوان صحيح أنه يعترف بهذا أنهم لا يملكون برنامجاً وأنا أمامكم جميعا

أعلن أننى اقبل بهذا واننى شرعت بالفعل فى هذا ، لأننى متأكد أن المستشار الهضيبى يعرف مـاذا أكتب وأكيد يعرف فكرى وأنا شرعت فعلا فى ان أكتب هذا البرنامج هذا تكليف وتشريف وبعد أن يتم سوف أعرضه على حضراتكم فى وقت عرضه على مكتب الإرشاد وانا لا أريد أن أفترى على الوقت والحديث سجال وشكراً »

وعقب **الدكتور محمد عمارة** على حديث الدكتور فودة فرفض الخوض فى موضوع شركات توظيف الأموال ، واتهم التيار العلمانى بأنه سبب كل فساد ، وأن مصر تحت راية العلمانية لمدة قرن ونصف وصلت للتسول ، كما ذكر أن الفكر العلمانى فكر لقيط وأنه ذكر لأول مرة سنة ١٨٢٨ فى قاموس عربى / فرنسى وضعه رجل قبطى أيام الحملة الفرنسية ، وأضاف بأن القوانين العلمانية لم تنتشر إلا فى عهد كرومر . وتحدث عن دور الإمام محمد عبده فى محاربة التيار العلمانى ومعارضته لآراء على عبد الرازق . ونفى عن الزعيم سعد زغلول صفة العلمانية اعتمادا على رأى سعد زغلول فى كتاب على عبد الرازق « الإسلام وأصول الحكم » ثم أضاف بأن على عبد الرازق وهو أستاذ العلمانيين تراجع عن فكرته ومقولته واقر بأن الاسلام دين وتشريع وختم حديثه بتوجيه ثمانية أسئلة لممثلى فكرة الدولة العلمانية قام بالرد عليها الدكتور فرج فودة كما يلى :

« أبدأ بحمد الله أن اظهر الحق على لسان الأستاذ الدكتور محمد عمارة حيث استشهد بالزعيم العظيم ، زعيم أعظم ثورة فى التاريخ المصرى الزعيم خالد الذكر سعد زغلول الذى نفى عنه شبهة العلمانية وذكر حديثا له فى مجال تصفية حساب سياسى بين الوفد والأحرار الدستوريين ، ما دام قد احتكم إلى الزعيم العظيم سعد زغلول يحتاج الأمر إلى ذكره .

الزعيم العظيم سعد زغلول ، يا د . عمارة ، هو صاحب الراية العظيمة التى تلهب أعصاب التيار الإسلامى وهى « الدين لله والوطن للجميع »

الزعيم العظيم سعد زغلول يا د .. عمارة الذى نفيت عنه العلمانية هو أول من نزع الحجاب عن وجه زوجته صفية زغلول حين عاد من منفاه وتبعتها المصريات .

الزعيم العظيم خالد الذكر سعد زغلول يا د . عماره هو الذى وضع ويصا واصف المصرى القبطى رئيسا للمجلس التشريعى فى مصر .

ادعو الله أن تحذو حذوه وأنت وفريقك وأن تلزم خطاه وأن تسير معه على الجادة والصواب .. هذه واحدة

ثم انتقل إلى أسئلتك يا د . عمارة

- **هل الإسلام عقيدة وشريعة ام عقيدة وعبادات ؟**

الإسلام عقيدة وشريعة يا د . عمارة

- **هل الحلال والحرام الدينى ملزم فى قوانين الدولة ام غير ملزم ؟**

مع وقفة وسؤال مضاد ، وهل كل حلال واجب اتباعه يا د . عمارة ؟ هل التسرى بالجوارى وهو حلال ملزم بالاتباع يا د . عمارة ؟ هل السنة فى حدود ونطاق اعراف العصر وفى حدود الحلال ملزمة باتباعها يا د . عمارة ؟ انا لا أريد أن الهب المشاعر لكننى اضرب لك مثلا : التليفزيون المصرى يا د . عمارة أذاع منذ ستة شهور واقعة بواب سنه ٣٢ سنة تزوج فتاة عمرها ١٣ سنة واعتبروه اغتصبها لأنها طفلة لماذا ؟ لأن أعراف العصر تغيرت يا د . عمارة . هل هذا حلال بمقاييس الحلال ام حرام ؟ يدخل فى الحلال . لكن فهمنا للحلال يتغير مع تغير المجتمع وتغيرات العصر وهذا كله إسلام . يا د . عمارة .

انا حين اقرأ فى حديث القوم لبنى (خزيمة) انه استضاف من كانوا جياعاً وشربوا من ألبان الإبل وأبوالها

ويبقى شرب أبوال الإبل حلالا .. أحله يا د . عمارة ؟ وأنا لو واحد عمله أسجنه . لما تطلعوا علينا فى التليفزيون بحديث الذبابة هل يمنعنى لو رأيتم حلـه أن أمسك من يحمل البسبوسة بالذباب وأقدمه للصحة وادخله السجن ؟ لا .. لا تؤخذ الأمور بهذه الكيفية أبداً . الحلال والحرام الدينى يلزمنا ولكن لنا عقول ولنا اجتهاد ولنا إيمان لأن الإسلام لا يتناقض مع العصر وفى إطار هذا الإيمان نجتهد لكن الأسئلة لا تلقى هكذا على علاتها . أكثر من هذا إذا كنا نتكلم فى السياسة ، المرحوم عمر التلمسانى آخر ما كتبه قبل وفاته ، والمقال موجود فى جريدة الشعب ، ١٣ سنة عن الديمقراطية وصل به فى نهاية المقال إلى أن الديمقراطية حرام .. إذن الحلال والحرام ممكن أن يؤخذا بهذا الشكل فلا داعى أن نضع الأسئلة قبل أن نفكر فيها لأنها ترتد إلينا مرة أخرى .

● **هل يصح الإيمان الدينى مع إنكار الشريعة الإسلامية ؟**

ومن قال لك إن هناك من ينكر الشريعة الإسلامية ؟ الإشكالية فى إمكانية التطبيق اليوم ، أنتم اليوم تريدون تطبيق الشريعة الإسلامية بفقه القرن الرابع الهجرى ، فى بعض هذا الفقه يقال إن الحمل يمكن أن يستمر فى بطن المرأة أربع سنوات وهذا بالتحديد فى فقه الإمام مالك ، أو ثلاث سنوات فى فقه ابن حنبل ، وإن المرأة لو حملت وزوجها متغيب يمكن أن يكون زوجها من أهل الخطوة فى فقه أبى حنيفة ، يجب إذن تنقية هذا الفقه قبل أن تواجهونا به . إن العصر قد تغير ولم يعد لقطع يد السارق بشهادة اثنين من العدول ، أين نجد هذين الشاهدين ، وكيف يمكن أن نتحقق من عدالتهما فى هذا الزمن ؟

انتم ترهقوننا وترهقون الإسلام بكتابتكم القاصرة . لا أحد يعترض على الشريعة أبداً ، لكن بين الشريعة وبين الكتب اجتهاد ، اجتهد فقهاء القرن الرابع الهجرى لعصرهم ، فاجتهدوا أنتم لعصرنا لا بالسيف على الأعناق ولكن بالنقاش والأخذ والعطاء والاتفاق لقد كتب الحمزة دعبس فى جريدة « النور » يطالب بتخفيف الحد على تاجر الهيروين من ٨٠ جلدة إلى ٦٠ جلدة ، فهل هذا هو الاجتهاد ؟

● **هل يكتمل الإسلام مع تعطيل الشريعة الإسلامية ؟**

لا .. لا .. الإسلام عظيم وكل متكامل ، لكن يظلم الإسلام لو حصل ما حصل فى السودان فى عهد النميرى فعندما تقطع اليوم أيدى الجياع وأرجلهم أقول لك لا ، وكذلك فى حدِّ الزنا حيث شهادة الشهود مستحيلة ، وأنا ارجوك يا د . عمارة أمام هذا الجمع وأنا مستعد انتظرك شهراً ، قل لى ، امام هذا الجمع ، فى ظل الاجتهاد القائم الموجود فى الكتب وفى ظل اجتهادكم كيف يمكن تطبيق حد الزنا اليوم ؟ وسوف نستكمل لأن الأمر محتاج لبصيرة وفقه ورؤية واجتهاد جديد ، وقل وسنقول .

● **هل ثوابت الشريعة الإسلامية صالحة لكل زمان ومكان ؟ أم انه فكر تم نسخه ؟**

الصيغة المبطنة لهذا السؤال : أنت مسلم أم كافر ؟ رغم أن هذا أصلاً غير مطروح ، لقد قلنا من البداية : لا أحد يختلف على الإسلام ، والذى يقول إن الشريعة نسخت ليس بمسلم . نحن نقول إن الإسلام عظيم ، ولكن بعض المسلمين ليسوا فى مستوى عظمة دينهم ، الذى يأمرهم أن يعقلوا ويتفكروا ، لكنهم يرفعون السيف ويرهبون الغير بالسؤال : هل انت مسلم أم كافر ؟ نحن مسلمون ، لكن الأمر يحتاج إلى تروٍّ واجتهاد وفكر .

● **هل انتم مع بقاء مواد الدستور الدائم ؟ دين**

الدولة هو الإسلام ومبادىء الشريعة الإسلامية هى المصدر الرئيسى للتشريع ؟

يا سلام ! نحن أسعد الناس أيها الصديق العزيز بهذا كله ، غير أن الدستور قال مبادىء الشريعة الإسلامية ولم يقل الشريعة الإسلامية ، لأن الذين وضعوا الدستور يعلمون أن الشريعة الإسلامية تحتاج إلى اجتهاد ، إما عن المبادىء فلن احيلكم إلا على كلامكم .. هل يختلف احد على المستشار « عودة » شهيد الإخوان المسلمين فى كتابه « التشريع الجنائى للإسلام » لحسن الحظ أنه قبل هذه الموجة أو الهوجة كتب عن مبادىء الشريعة الإسلامية ، راجع (عبد القادر عودة) التشريع الجنائى الإسلامى ص ٢٠ ، ص ٢١ حيث يقول إن مبادىء الشريعة هى كما يلى :

وامرهم شورى بينهم ـ الشورى ٣٨ (موافقون)

قول الرسول لا ضرر ولا ضرار فى الإسلام (وهذا عظيم) ،

ولا تزر وازرة وزر اخرى ـ فقرة ١٨ (عظيم)

لا يكلف الله نفساً إلا وسعها ـ البقرة ٢٨٦ (عظيم)

إن الله يامر بالعدل والإحسان وإيتاء ذى القربى وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغى ـ إن الله يامركم أن تؤدوا الأمانات إلى اهلها وإذا حكمتم بين الناس ان تحكمو بالعدل ـ اعدلوا هو اقرب للتقوى .

هذه مبادىء بلغت من العموم والمرونة والسمو كل مبدأ ، هل هناك دين فى الدنيا فضلا عن اى فكر بشرى يختلف مع هذا ؟ إنما انت تلتف فى السؤال بنص كلمتك « هل أنتم مع بقاء المادة الثانية الخاصة بأن الشريعة الإسلامية واقول الخاصة بأن (مبادىء الشريعة الإسلامية) يا د . عمارة هى المصدر الاساسى للتشريع هل انتم معها أم مع تعطيلها .. سؤال مكرر يا د . عمارة نحن معها باجتهادكم المستنير أيها المستنيرون ، برايتكم العظيمة فى الاجتهاد ، اجتهدوا ولن تجدوا من يقول لكم لا ، هذه المبادىء لا احد يختلف عليها .

● **هل التوتر المستقبلى يلغى حاكمية القرآن ام لا ؟**

هذا سؤال موجه للدكتور فؤاد زكريا .. ورغم كل الشعارات والاتهامات (كفرة ـ ملحدون ـ علمانيون) فنحن ندافع عن وجه الإسلام الصحيح ، ولو طبقت الشريعة اليوم فى مجتمع الجياع ، ظلمت الإسلام ، انت لست مع روح الإسلام ، وعندما اقول لك قدم برنامجا سياسياً لا تفعل ، أنا مع روح الإسلام وجوهره ، فجوهر الإسلام ان تحل مشكلة البطالة ، ومشكلة الإسكان ، ومشكلة الديون . نحن لا يجب أن نتجاهل التاريخ ، ونقع فى الوهم ، فعندما تقول لى اليوم أريد قيام دولة إسلامية ، أقول لك (يا سلام !) ، هى قائمة منذ ١٣٠٠ سنة والعبرة بالخواتيم يا استاذنا ، الدولة العثمانية مثلا : ما الذى قدمته ؟ الحجة الثانية التى قلناها المرة الماضية (التاريخ) ، اقول لك .. لا ، حتى التاريخ بعد تزييفه وانا اقول مزيف فى أجزاء كثيرة نقلت إلينا . وهذا تاريخ مسلمين ليس له علاقة بالإسلام . واقول إن الحاكم السفيه الذى يعطى الشاعر ١٠,٠٠٠ دينار ، ومائة الف دينار الذى يحتمى بسيف ونطع بالمناسبة بساط من الجلد عشان تقطع عليه الراس ، هل هذا من روح الإسلام ؟ بيت المال الذى يتحكم فيه الخليفة ولا معقب لحكمه هل هذا من روح الإسلام ؟ وبعد ذلك تاتى لتسال : متى تم الحكم بالحق الإلهى ؟!

قد يقال إن هذا كان وقتها مناسباً للعصر ، ولكن بم تفسر مقولة الخليفة العظيم عثمان بن عفان عندما اجتمع المسلمون عليه وفيهم على بن أبى طالب والسيدة عائشة

وطلحة بن عبيد الله ، الذى كان متهما بقتله ، وعبد الرحمن بن عوف الذى كان يقول إن شئت آخذ بسيفى وتأخذ بسيفك ونخرج عليه فقد أخلف العهد ، يرد الخليفة عثمان بما معناه : والله لا أنزع ثوبا سربله الله على ، الله وليس الشعب ، ونسمع اليوم من الإخوان المسلمين عن مرشد لا يزال يتحدث عن البيعة ، ويؤيدها حتى الحسنيين : الموت أو الشهادة ، أنا أقول لا ، الديمقراطية اليوم من روح الإسلام ، الانتخاب المباشر اليوم من روح الإسلام والأخ الذى لا يعجبه هذا الكلام عليه ان يسمع ادبيات الإخوان المسلمين فى الديمقراطية ، فهذه تجارب موجودة وقائمة ، اسمعوا راى **حسن البنا** (الديمقراطية والشورى) وفى (الأمة مصدر السلطات) واسمعوا رأيه فى الأحزاب .

الفصل بين السلطات : نحو النور ، حسن البنا فى رسالة موجهة للدعاة المصريين عام ٣٨ قال : لابد من تعديل الدستور المصرى تعديلا جوهريا توجد فيه السلطات بلا فصل بين السلطة التشريعية والقضائية والتنفيذية .

رايه فى الانتخابات : حسن البنا قال إن أهل الشورى يكونون إما من رجال الدين أو من الرجال المتمرسين على القيادة مثل رؤساء العائلات والقبائل ولا تكون الانتخابات مقبولة إلا اذا أسفرت عن انتخاب اناس من هذين الصنفين .

رايه فى الأحزاب : الذين يتكلمون عن الديمقراطية اليوم (مذكرات الداعى والداعية ص ٢٨٣) لقد آن الأوان أن ترتفع الأصوات للقضاء على نظام الحزبية فى مصر وأن يستبدل بنظام تجتمع فيه الكلمة وتتوافر جهود الأمة حسب منهاج قومى إسلامى ، وهذه أول دعوة للحكم الشمولى فى المناخ الليبرالى فى مصر - جريدة البلاغ بتاريخ ١٩٣٧/١٢/٢٢ ، وحين هتفت جماهير الوفد (الشعب مع النحاس) سير الشيخ البنا رجاله يهتفون (الله مع الملك) وقد صار الملك بالغ السعادة بشعار (الله مع الملك) وكان يردد نعم الله معنا .

خذوا أيضا يوم ١٩ اكتوبر ١٩٥١ حين سئل المرشد حسن الهضيبى سؤالاً فى جريدة الجمهور المصرى عن دور الاخوان فى مقاومة الإنجليز ، فهاجم الأعمال الفدائية قائلا : وهل تظنون أن أعمال العنف تخرج الإنجليز ؛ ثم خطب فى شباب الإخوان قائلا : اذهبوا واعكفوا على تلاوة القرآن الكريم .

الكلام موجود ومنشور ، هناك إرث عظيم اسمه الإسلام ولكن ابناءه ضيعوه بسفاهة ، لأنهم خلعوا امراضهم النفسية عليه .

انا اقول لكم قبل أن نتكلم ونحصر اجتهادنا ، كل الحديث اليوم فى حدود الأخلاق الخاصة الولد - البنت - العلاقة بين الولد البنت - أقول لكم إن الإسلام أرحم من هذا ، هناك شىء اسمه اخلاق النظام العام ، وشىء اسمه اخلاق العمل ، وشىء اسمه أخلاق المحكوم وشىء أسمه أخلاق الحاكم ، وللأسف الشديد لا يؤمن بهذه الأخلاق إلا غير المسلمين ، ومن الذى يفرط فيها ويقصر فكره وجهده على النصف الأسفل للإنسان ؟ نحن .

ولا هم لهم إلا دعوى تطبيق الشريعة (الحدود) فى ميادين عامة ، ياناس حرام ، ياناس تذكروا عندما قتل أحد الكفرة ، وعلم الرسول (ﷺ) بذلك فقال أما كان منكم رجل ذو قلب يتركه ليفر لعله إن فر تاب الله عليه » ياسلام ! هذه الرحمة كلها إنها تتحول على يد غلاظ الأكباد وعلى يد إخوان العنف إلى دعوة دموية بهذا الشكل ، لها سيوف مشرعة انا أربأ بكم ان يحدث فى مصر ما حدث فى

وعندئذ عقب د . فرج فودة قائلا :

ـــ أعقب بسرعة ، وموجة على د . عمارة وهو صديق عزيز يقول سيادته أننى قلت : إن قتلانا قتلى وقتلى إسرائيل شهداء ، ولم أكن أود أن ينزلق هذا المنزلق لأن شقيقى **محيى الدين على فودة** استشهد بلا ثمن فى ٥ يونيو ١٩٦٧ ، وأنا لا أستطيع أن أطعن لأنى شهداء الوطن ولا فى أخى الشقيق ، وأتحدى الدكتور عمارة أن يذكر أين وجد هذه العبارة : قتلانا قتلى وقتلى إسرائيل شهداء ، بل وأزيد فأقول : لوثبت أننى كتبت ذلك لاعتزلت الخطابة والكتابة واسترحت وأرحت .

النقطة الثانية أن د . محمد عمارة وهو شخص يتميز بذكاء التاريخ قد ذكر أننى فى المناظرة الأولى استقى معلوماتى من « الف ليلة وليلة » ويكرر هنا للمرة الثانية اننى أستقى معلوماتى من شهرزاد . يا د. عمارة . يمكن أن يكون الرد انك تستقى معلوماتك من « رجوع الشيخ إلى ... » لا .. لا ماذا يستفيد الدارسون والحاضرون إذا تراشقنا ونحن فى جلسة فكر وآراء ، هذا خارج الحوار ، وأخلاق الإسلام تأباه .

والدكتور عمارة قال : أن هناك برنامجا للتحالف ، يقصد البرنامج الانتخابى الذى كان من ثمانى نقاط ويأخذ صفحة (قد كده) ـــ مشيرا إلى قلة حجمها ـــ لا يادكتور عمارة : الإسلام اعز ، الإسلام يتطلب جهداً واجتهادا اكبر ، هذا هو برنامج حزب المستقبل . كل الأحزاب لها برامج سياسية . برامج عشر صفحات . المشكلة انكم ترفضون أن تجتهدوا ولماذا لا تجتهدون ضعوا برامج حقيقية . وأنا هنا استغرب . الأستاذ الهضيبى قال : إنه لا يوجد لديه برنامج ، وطلب منى ـــ وهذا شرف ـــ أن اكتب له برنامجا سياسيا ـــ إذن عندكم برنامج تخفونه علينا ! لا يعقل هذا الكلام . وعموما هذا خلاف داخلى بينكم وعليكم أن تصفوه .

والنقطة الأخرى انك سألتنى أسئلة وأجبت عليها ـ بما يرضى الله ـــ لكنى سألتكم سؤالا عن شركات توظيف الأموال . وموقفنا حيالها معروف لماذا وقفتم منها موقفا سلبيا أتعتبرونها مسألة فروع كيف ؟ المليارات العشرة التى راحت بنصب صريح باسم الإسلام هل هذه مسألة تافهة وهايفة ، تفوت هكذا . إننى انتظر أن أسمع رداً ، وبالمناسبة نحب الا نأخذ على بعض أخطاء لفظية ، أنا كلامى كان واضح جداً . أنا رجل بسيط ـــ على قدى ـــ لا دخل لى فى كلام العلماء الكبار . لقد قلت اننى أقبل بنص الدستور وبمبادىء الشريعة الإسلامية هل قلت غير ذلك « ما تلفهاش بقه » ولا خلاف على فكرقبينى وبين وفؤاد زكريا حول هذا ولا أحد فى الدنيا يقول : أن المبادىء التى ذكرها استاذنا الكبير **عبد القادر عودة** يختلف عليها أحد

وأستاذنا الدكتور محمد سليم العوا قال : هناك أشياء مضحكة موجودة لكنها ليست حجة . طيب . انتم تيار سياسى ، إسلامى ، لماذا لا تنقون الاشياء المضحكة هذه وتأتون بأشياء صحيحة ثم قال كلاما بعد ذلك ، كدت والله أن اقف لأقبله بسببه عن الملبس ، والمأكل ، والمتعة كلام عظيم . صيغوا هذا كله فى تشريعات وأرونا ، صيغوه ، فالمسألة ليست شعارات ، ولا خطبا .

ثم قال بعد ذلك امراً ، زعلت حين سمعته ، قال : إن الحكام هم المطالبون بتقديم الحلول يا سلام ! ! كل فريق سياسى مطالب بتقديم حلول القضية قضية تفرقة كيف نقعد فى البيوت ، وهم الذين يحلونها . لا .. قل مقالة فى هذا الوطن حق .

وقال بعد ذلك نحل المشكلة الصهيونية . ماذا تعتقدون هل تزنقوننا ؟ .. النظام الفلسطينى ظل موحداً ووطنيا إلى

دول أخرى تنادى بالذى تنادون به : (الـدولة الـدينية وتطبيق الشرع السريع النافذ الفورى بدون اجتهاد)

أربأ بكم أن يحدث فى مصر ما يحدث فى بـلاد أخرى مجاورة دون ذكر الاسماء أو مايحدث فى إيران ، لا.. نزهوا مصر عن ذلك ، .. والمشاعر الدينية عظيمة ورائعة وجهوها قبل كل شىء إلى الأخلاق الخاصة ، وجهوها إلى الأخلاق العامة ، إلى التسامح ، ولا تـرفعوا شعـار التكفير لأنـه لا يوجد بيننا كافر أو ملحد ، لكننا دعاة لم الشمل ، لكن بالعقل وبدون العقل لامستقبـل للإسـلام ، أنتم تظلمون الإنسان المعاصر وتظلمون الإسلام وهو دين العقل

ولا تلوح لى يا د . عمارة بأننى إن دخلت الانتخابات سأسقط ، أدخل الانتخابات وأسقط مـائة مـرة **فاحمـد لطفى السيد** سقط **والرسول** (ﷺ) خرج من مكة ومعه سبعون مهاجراً ، فهل معنى ذلـك أن الرسـول انهزم ؟

وتحدث **الدكتور محمد سليم العوا** ، فعقب على ردود الدكتور **فودة** ، وذكر أن الشريعة الإسلامية لم تفـرض نظـاما محـدداً ، وإنما قـدمت قيما من خـلال نصوص هـادية ، لتختـار الأمة منهـا ما يتـلاءم مع ظـروفهـا ، ومشاكلها . وذكر أن هناك قانونا أعلى ، وجد قبل الدولة ، وأن الدولة لاتخلق القانون فالقانون أمر خارج عنها ، وأن فكرة القانون مستقلة كل الاستقلال عن الدولة ، والقاعدة القانونية تفرض طاعتها مع الدولة والأفراد . والدولة فى ذلك تخضع لقـاعدة قـانونيـة مسبقة وهى هنـا القرآن وصحيح السنة ، وإذا لم يكن فى القرآن حكم فعلى الأمة أن تشترك لتصل إلى هذا الحكم ، الذى يوائم حلول مشكلاتها فى عصرها ، واختتم حديثه بمناقشة رد الدكتور **فرج فودة** على اسئلة الدكتور **محمد عمارة** .

وعقب الدكتور فؤاد ذكريا ، فرفض أساليب التأثير على المشاعر باستخلاص نص معين ، أو واقعة معينة فى فترة تاريخية معينة ، ثم تعميمها ، ودعا إلى إعمال العقل ، لأن أى محاولة لوضع تضاد بين من يلجئون للنصوص ، ومن يحتكمون للعقل ، محاولة فاشلة ، وأوضح أن المسألة ليست مناظرة بين الإلحاد والتدين ، واستعرض ما يحدث فى العـالم العربى والإسـلامى ، وأرجع مـا تعانيـه هذه الأنظمة ، إلى الخلاف الشـديد حـول **مرجعيـة اصول الحكم** لأن الصراع فى جوهره صراع بشر . ومهما كانت حجة كل فريق ، فيما يقـدمه من استنـادات عقائـدية ، ودينية ، فسيظل الصراع صراع بشر .

وتحدث **الدكتور محمد عمارة** ، فاتفق فى بعض النقاط فيما جاء فى حديث الدكتور فودة وأن هناك صيغة يمكن الاتفاق عليها بين الجانبين ، حول ضرورة وجود اجتهاد محدث لعصرنا ، وضرورة تنقيـة التراث الفكـرى ، لأن التراث لا يعنى ألف ليلة وغيرها .

ووجه حديثه للدكتـور **فؤاد زكريـا** فقال : إن فصـل الدولة عن الدين يعنى إلحادية الدولة ، ولا دينية الدولة ، حتى ولو كان الإنسان مؤمنا ، وهذا يعنى إذن أنه ليس هناك تناقص بين وصف العلمانية بالإلحاد واللادينية .

وأضاف :إننا نريد أن نقف على أرض إسلام ، نختلف ونتفق على أرض إسلام نجتهد فى الشريعة الاسلامية لانه ليس كل تطبيق بشرى يعتبر علمانيـا ، فالخـلاف هو فى المرجعية ، فإذا كانت المـرجعية هى التطبيق والاجتهـاد الإسلامى فهذه هى الدولة الإسلامية التى ندعو إليها .

وذكر أن موقف الدكتور **فرج فودة** من تاريخ الصراع العـربى الإسـرائيـلى لا يتفق مـع الإيمـان بمبـادىء الشريعة .

وهنا ذكر الدكتور فرج فوده ، قال فى تصريح له: إن الجنود المصريين الذين سقطوا فى حروبنا مع إسرائيـل مجرد قتلى . أما جنود إسرائيل فى هذه الحروب فشهداء .

أن طلعت منظمة « حنش » وقالت لا .. نظـام إسلامى وطلعت منظمة « حنان » وقالت : لانظام مسيحى .

ننتقل إلى قضية أخرى قضية الحكم بنظام الأغلبية مع حفظ حقوق الأقلية هل سمعتم أن هناك مسيحيا طالب ان يكون رئيسا للجمهورية ، لم يحدث . إنكم تخلقون قضية تثيرون بها النفوس . نحن نختلف ونقول لا الذى يربطنا بمصر هو حق المواطنة . والمساواة فى كل الحقوق . المواطنة والحكم للأصلح . وهذا هو تفسيرنا لشعار الزعيم العظيم **سعد زغلول** الدين لله والوطن للجميع ، والحقوق متساوية للجميع .

ويسألنا الدكتور العوا : هل انتخبنا رئيسنا بالإرادة الحرة ؟ هل عارضت فى امتداد مدة الرئـاسة . هـذا هو برنامجنا نحن نقول : مدة واحدة ست سنوات ، أو مرتين كل مرة اربع سنوات ولا يجوز مدها فترة أخرى . اظهروا لنا برنامجا وليس خطبا . وأنتم ايضا تقولون : « اللى بيته من زجاج .. » بيتنا ليس من زجاج . بيتنا من صلب انا اطالبك أن تتقدم وتعطينا مثلا . الجزائر ستحكم بالخطب ستقول القرآن والسنة . القرآن والسنة يلزماك ان تقول لنا : ماذا ستفعل مادمت قد طرحت نفسك كتيار سياسى فلابد أن يكون عندك حل مادمت ستحكم غدا ، ولا أريد أن أطيل اكثر من ذلك بسبب الوقت وبعدين باقـول لكم واكرر البرنامج لم يُردّ عليه – حجة التاريخ ضدكم – النظم المجـاورة لكم ضدكم ، وبعـد ذلـك تحـدثنى عن **النميرى** نحن ضده طيب والنميرى موجـود كان يقطـع الأيدى والأرجل وأستاذنا **الشيخ محمد الغزالى** يقول : أعتقد أن السودان لم يهنأ بشىء كما هنىء بهذه المرحلة الطيبة ، النقية ، التى جعلته يتخلص من وباء الأحكـام الوضعية يقول هذا والنميرى بيقطع الأيـدى والأرجل .

والأستاذ **عمر التلمسانى** بعث برسـالة يطلب فيهـا من النميرى القائد الحصيف أن يحصدهم (الديمقراطيون) ويكبح جماحهم ، ولا يسمح لهم بحق حرية الراى والكلمة فالحرية تكون فيما يرعاه فى أنفسهم ، وأما شرع الله فلا نقاش فيه . هل هذا كلام يقال للنميرى وهو يحكم ؟ واليوم تقول لى : نقعد معـا ضد النميـرى لا . تعالـوا إلى كلمة سواء ، نحن متفقون على أن الإسلام هو الدين والباقى تفاصيل . فلا انت أبا ذر ولا أنا أبو لهب كلنـا نجتهد ، وكلنا تغطينا مظلة الإسلام ، وتغطينـا مظلة الـوطن لأن الفهم الصحيح للأديان يبنى الأوطان ويـوحد الأوطـان ولا يمزقها .

ولا أريد أن أدخل فى تفاصيل والله يهدينا ويهديكم ، ويهـدى الجميـع ثم شكـر رئيس الجلسـة وأشـاد بـه وبإدارته ، وعدم تحيزهُ ، أنهى كلمته .

وعلق رئيس الجلسـة الدكتـور بشير الشـاذلى قائـلا للدكتور فرج فودة : « إنك تستطيع ان تكتسب احترام ، ومحبة حتى المختلفين معك فى الراى » .

وأعطيت الكلمة **للدكتور فؤاد زكريا** فأكـد أن فصل الدين عن الدولة لا يعنى أن تكون الدولة إلحادية ، وضرب أمثلة تاريخية ومعاصرة على ذلك ، ثم تساءل عن معزى أسئلة الدكتور عمارة التى هى اقـرب إلى الاستجواب ، حول ما إذا كان الإنسان مسلما ام لا ، متديناً أم لا ، وتساءل عن التفويض الإلهى الـذى يعطى السائـل حق تفتيش ضمائر الناس بحثا عن إيمانهم .

وكان آخر المعقبين **الدكتـور محمد سليم العـوّا** ، فأوضح أن القرآن الكريم يعطى نصوصا هادية ، مجملة ، وعامة ، يهتدى البشر من خلالها ، فى الوصول إلى حلول ، ولا يعطى نصوصا تفصيلية فى كل المشاكل . وأن المخالفة فى الراى لا تعنى تصفية المخالف جسدياً .



برقيـــتان

* فيما يلى نص البرقيتين الموجهتين من رئيس الحزب التقدمى الاشتراكى الوزير وليد جنبلاط
* إلى السيد وزير الثقافة فى جمهورية مصر العربية .
* وإلى اتحاد الكتاب المصريين :

البرقية الأولى

معالى وزير الثقافة فى جمهورية مصر العربية المحترم ،

آلمنا نبأ اغتيال الكاتب الكبير فرج على فودة وإننا إذ نستنكر هـذا الأسلوب المنافى لأبسط حقوق الإنسان والحريات الديمقـراطية ، نعتبـر أن الحادثـة هى اغتيال لحرية الفكر والمعتقد ، وحاجز بوجه التقدم والرقى .

وليد جنبلاط

رئيس الحزب التقدمى الاشتراكى اللبنانى

البرقية الثانية

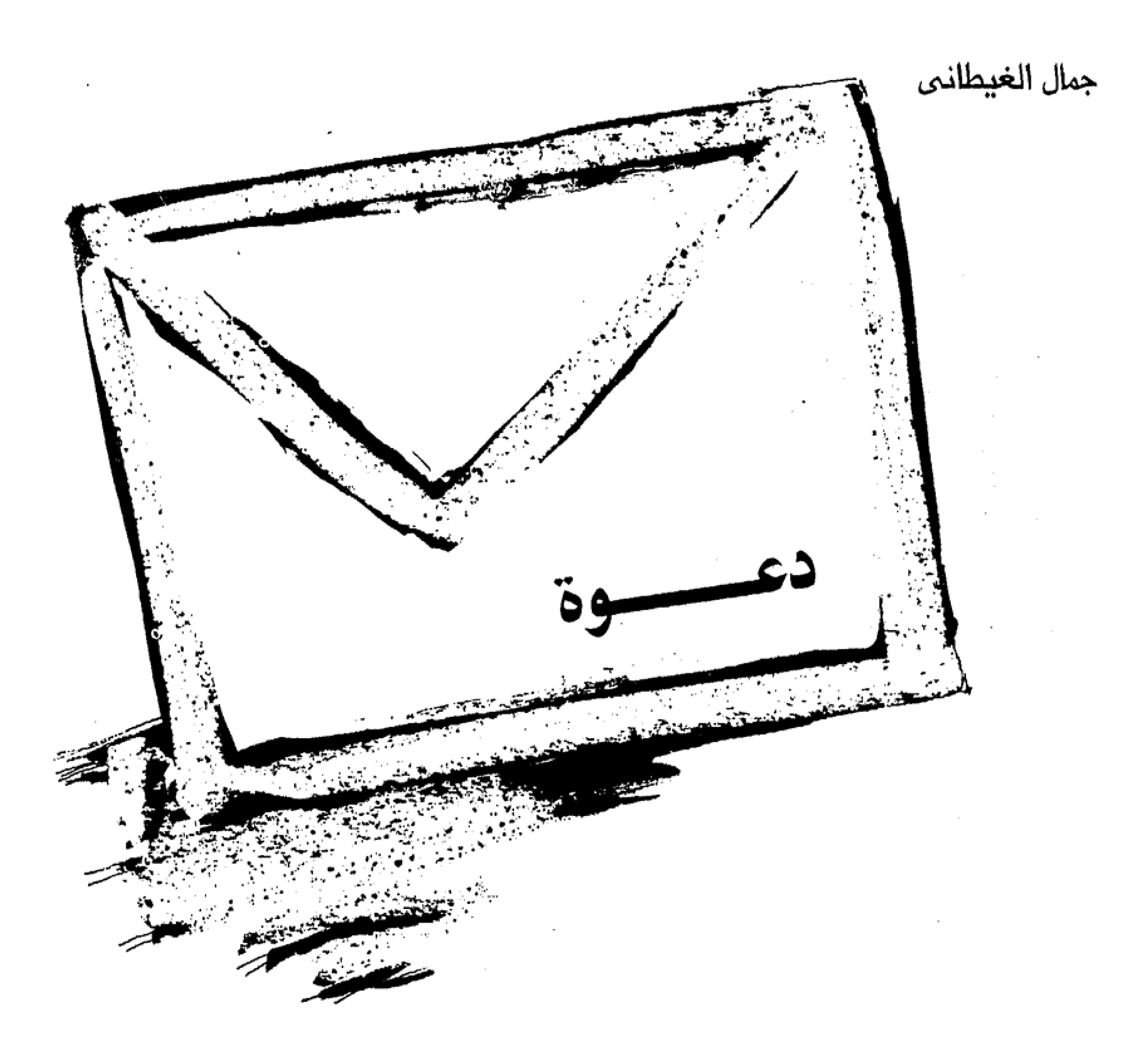
السادة أعضاء اتحاد الكتاب المصريين المحترمين :

آلمنا نبأ اغتيال الكاتب الكبير فرج على فودة وأننا إذ نستنكر هذا الأسلوب المنافى لأبسط حقوق الإنسان والحريات الديمقـراطية ، نعتبـر أن الحادثـة هى اغتيال لحرية الفكر والمعتقد وحاجز بوجه التقدم والرقى .

وليد جنبلاط

رئيس الحزب التقدمى الاشتراكى اللبنانى

جمال الغيطانى



.. فارق المبنى الصغير لمحطة الضاحية فى نفس لحظة تحرك القطار الكهربائى متجهـا إلى الجنوب . يتـلاشى ضجيج العجلات فـوق القضبان ، ثـلاث عربـات أجرة تنتظر ، يبتعد الـركاب القـلائل إلى الشـوارع الجانبيـة المحفوفة بالأشجار .

على الناحية الأخرى مطعم برّاق الأضواء من سلسلة مطاعم حديثة انتشرت خـلال السنوات الأخيـرة . لكنه لا يرى أى إنسان داخله ، لا باعة ولا زبائن .

يتوقف لحيظات قبل اقترابه من السيارة الأولى ، يخرج المظروف من جيبه . يتـأمله ربمـا للمرة المـائة . شعـار المدرسة . اسمه ثلاثى مكتوب بحروف آلة حديثة ، يقرأ

خطاب الدعوة إلى حضور اجتماع مجلس الآباء السنوى . تنبيه بضرورة المشاركة لمناقشة جدول الأعمال وإقرار الميزانية . توقيع الناظرة المطبوع .

يمط شفتيه مقطبا .

أى ناظرة ؟

أى مدرسة ؟ أى مجلس آباء ؟

لم يكن أبا . لم يتزوج ولم ينجب ، إنه وحيد تماما إلا من صحب عابرين يلتقى بهم أحيانا فى المقهى ، وزملاء عمل لا يعرف عنهم أكثر مما يبوحون به على مرأى ومسمع ، بل إنه يجتهد الآن لاستدعاء ملامحهم فلا يمكنه ..

ما عليه ، فلينتبه الآن إلى ما ينتظره ، يردد :

« أى أولاد ؟ كيف حدث ذلك ؟ » .

يتقدم من عربة الأجرة ، سائق صغير السن ، لم يسأله إلا بعد تحركه ، عند ناصية الميدان ، عندما ذكر اسم المدرسة . تساءل :

« الاجتماع السنوى ؟ ؟ » .

ينظر إليه متعجبا ، يقول إنه قام بتوصيل اثنين من الآباء قبله . إنه يعمل داخل الضاحية فقط لأن ضابطا فى المرور يتعمد استخراج رخصة قيادة له . لو تم ذلك يمكنه نزول البلد . والذهاب إلى المطار . الفرص هنا محدودة . والعمل بطىء لأن السكان معظمهم أجانب او مصريون أثرياء . كل منهم عنده بدلا من العربة اثنتان أو ثلاث . ولكن توجد منطقة فقيرة قريبة جدا من المحطة . سكانها يفضلون المشى .

ثمة شكوى فى لهجته ، كان يرقب الشوارع الخالية تقريبا من المارة . الأشجار التى يندر رؤيتها بهذه الكثافة فى مكان آخر . الحدائق المسورة . قرأ لافتة مكتوبة بحروف فوسفورية « احترس من الكلاب » .

عبرت السيارة خطا حديديا مفرداً بعده اتجه السائق إلى اليمين ، أشجار كثيفة . ظلال قاتمة ، حشائش طويلة مهملة ، فى الضوء الخافت المنبعث من مصابيح متباعدة . رأى بوابة من حديد . قبل أن يفارق سأله السائق عما إذا كان يعرف أحدا هناك فى المرور .

« أى مرور ؟ »

ينظر إليه الشاب متعجبا . يقول :

« أنا خريج جامعة ، وأريد أن أعمل فى الحلال .. »

يتراجع بسرعة لا تتناسب مع فراغ المكان ، هل آذى شعوره ؟ لم يقصد قط ، لكن ذهنه مشغول ، ولا يمكنه أن يفضى إلى أى مخلوق بهذا الوضع الغريب المدفوع إليه دفعاً .

ما من لافتة تشير إلى اسم المدرسة . يرى رجلا طويلا ، أسمر اللون ، يرتدى جلبابا شاهق البياض ، وطاقية ، ونظارة طبية .عندما اقترب منه تهلل.صافحه بكلتا يديه :

« أهلا يابن الناس الطيبين .. »

هل يعرفه ؟ أى حميمية تلك ؟ ، ما من فرصة يستفسر أو يتساءل : يبتسم فى خجل ، يرفع الرجل إصبعه مشهدا السماء ، إنه من خير الناس ، ولولا التبرع الذى افتتح به القائمة لما دفع الآخرون أصحاب الملايين ، يقول إن عينه

الآن أفضل بكثير بعد إجراء العملية ، وإنه يستطيع تمييز الألوان بعد شهرين لم ير فيهما إلا الأبيض والأسود . يقول إن من أجرى له العملية كان تلميذا هنا ، وكثيرا ما حمله على كتفه ، ودعاه حتى تأتى أمه بالسيارة لتصحبه ، كانت تتأخر ويبقى بمفرده بعد انصراف التلاميذ كلهم . قال إنه أبدى عناية به وفقه الله ، لكن لم يستطع تخفيض التكاليف قرشا واحداً ، المستشفى استثمارى ولابد أن يربح ، كوب الماء هناك له ثمن .

« تصور يا أستاذ .. »

يبسط راحتيه ، متطلعا إلى السماء . داعياً :

« ربنا يبارك لك فى أولادك ، ويطرح فيهم الخير .. »

« ثم يلتفت ناحية المبنى الذي لم يره منذ لحظات .

« تفضل .. لم يبدءوا بعد يا أستاذ .. يا كريم .. »

يدركه خجل لأنه لم يستطع مبادلة الرجل الأسوانى أو النوبى الأصل مودة بمودة ، وحرارة بحرارة . كيف وهو يجهله تماما ، لم يلتق به من قبل ، لا يذكر أنه رأى ملامحه صدفة ، ومع ذلك أقبل عليه داعيا . ممتنا :

ما الأمر ؟

يبدأ خوف عنده ، يتداخل بحيدته ، بفضوله . أما سخريته الكامنة التى قابل بها المظروف عندما تسلمه أول مرة فلم يعد لها أثر ، ماذا ينتظره ؟

عند باب القاعة رأى سيدة أربعينية تقف إلى جوار منضدة مرتفعة فوقها دفتر مفتوح ، أومأت مرحبة ، إن أى استفسار سيبدو غريبا الآن ، تماسك حتى لا يبدى أى دهشة مبالغ فيها ، خاصة عندما سألته بود عن المدام ؟

فى تلك اللحظة بدأ يتمثل لما يلاقيه ، لكن عند لحظة معينة سيتحدث إلى الناظرة عن غرابة الوضع ، لابد أن دهشتها ستكون بالغة ، كاد يضحك بأسى عجيب ، طارىء عليه ، وهو يجيب مؤكدا أنها فى حالة جيدة .

من لهجة السيدة وقلقها البادى أدرك أن زوجته التى لا يعرفها ، التى لم توجد فى حياته قط تعانى مرضا ما ، وأنهم يعرفون هنا . ترى .. أهى وعكة طارئة ؟ أم أنه رقاد طال أمره حتى وصل خبره إلى هيئة التدريس ؟ يتقدم متمهلا بين الصفوف ، المقاعد الخلفية خالية ، معظم الحضور رجال ، يتخذ بعضهم أوضاعاً رئاسية ! . فى حضورهم وهيئاتهم سلطة وتمكن . نساء قليلات يجلسن متفرقات ، رائحة سيجار قوية ، ينتبه إلى انه لم يقعد مباشرة . يحاول استكشاف الواقع الذى يراه لأول مرة المفروض أنه جزء منه .

ترفع الناظرة رأسها ، تؤمن . تشير . إليه هو ؟

يلتفت .

لا أحد غيره .

تنطق اسمه الأول المكتوب على المظروف متبوعاً بلقب بك . ليتفضل ، ليجلس ، تشير إلى الصفوف الأولى ، تبدو مصرة ، تخصه بترحيب واضح ، بحذر يلامس المقعد الثالث فى الصف الثانى ، يرفع يده محييا . تبادله الابتسام . تتوسط المنصة المستطيلة ، ترتدى قميصا حريريا ، شرقى النقوش ، ياقته مرتفعة ، مذهبة ، تغطى رأسها بحجاب حريرى أنيق ، ملامحها قوية ، هل رآها من قبل ؟

إلى يمينها رجل عريض الصدر . غزير شعر الرأس . يجلس منضبطا ، إلى يمينها آخر ، نحيل . طويل . إطار

نظارته مذهب ، ينزلق فوق أنفه قليلا . للقراءة فقط .

يخفق قلبه خشية ، هل أخطأ عندما لزم الصمت ، ولم يعلن عن الخطأ الواقع بالفعل ؟ . لكن ما يواجهه محيّر ، ثم إن الفرصة المناسبة لم تلح بعد . لكنه يخشى وقوع أمر ما لايستطيع تحديده تماما . يبدو أن الناظرة كانت قد بدأت خطابها قبل دخوله القاعة ، وأنها توقفت تحية له ، إذ أنها بدأت تواصل بدون ديباجة من أوراق أمامها .

تتحدث عن سور تمت تعليته . وكثافة عددية فى الفصول . وتبرعات عينية مسموح بها ،، وأخرى نقدية لم يوافق عليها السيد الوزير ، وعن اتصال شخصى جرى ، بعده جاءت الموافقة ، وتقليلها من رحلات جماعية لأن ظروف المجتمع لم تعد آمنة ، بنت تختفى هنا أو هناك ، لا .. إنها تخشى على فلذات الأكباد .

ذكرت شيئا عن غياب الرعاية ، والإغداق المالى بدلا من العواطف والعناية ، وأشارت إلى مخاطر فى النوادى ، أفلام ، ومخدرات ، ومافيا منظمة تستهدف الأبناء حتى فى مدارسهم ، وأشادت إلى ما ترجو تحقيقه وما تم تنفيذه ، توسعة ملاعب التنس وكرة السلة ، ومقال نشرته فى الصحف القومية تطالب فيه بإحياء نظام الكشافة ، دعت إلى مساندتها ، ولكن أهم ما تم هو تزويد المدرسة بأجهزة كومبيوتر حديثة ، ويرجع الفضل إلى ...

كلهم ينظرون إليه .

(تصفيق) .

يضطر إلى الوقوف ، وجوه تبدى وداً ، أخرى متحفظة ، ينحنى ثلاثا ، يجلس بعد اكتشافه مصدر رائحة السيجار . الصف الأول . المقعد الرابع . يمد الجالس ساقيه ، يبدو لا مباليا ، ينفث الدخان القوى ، لماذا يسمحون بالتدخين . هل يبدى احتجاجا ؟ ، لكنه ينتظر حتى يرى ما يكون . إنه الآن ليس أبا فقط ، ولكنه صاحب مبادرة وإنجاز لا يعلم عنه شيئا ، يتطلع إلى الجدران ، لوحات ، صور لا يمكنه رؤية ما تحويه من أشخاص أو تفاصيل .

جملعة الصحافة المدرسية .

خمسة أسماء .

يتوقف عند الثانى منها . اسمه المكتوب على المظروف مرتبطا بنادية . إذن الابنة اسمها نادية ، ما ملامحها ؟ ما صفاتها ؟ يقطب ملامحه . كأنه يستدعى أمانى قديمة مندثرة ، كأنه يرى بقايا حلم قديم . ابنة تقبله قبل أن تنام . تتهلل عند رجوعه ، تسأله بمرح وفضول عما أحضره من أجلها . احتفال بعيد ميلاد ، ابن يقول كل من يراه أنه يشبهه بقوة ، أحيانا يتصل ببعض أصدقائه ، يفاجأ بأصوات أبنائهم الذين تجاوزوا السادسة او السابعة عشرة ، يتساءل ، إلى هذا الحد يبلغ تأثير الوراثة ؟

يصل الشبه إلى حد التطابق .

نبدأ الترشيح للمجلس ..

البند الأول فى جدول الأعمال ، يقف الجالس إلى يسارها ، يتجه إلى سبورة سوداء ، يكتب بالطباشير .

اسم ولى الأمر :

اسم التلميذ :

الفصل :

ثلاث خانات متجاورة ، تتطلع الناظرة إلى الحاضرين ، تخصه بابتسامة مشجعة ، ترتفع أيد ، يقوم كل منهم ، يـواجه الآخـرين معلنـا اسمـه ، وظيفتـه ، يكتب عـلى السبورة . كذا اسم الابن او الابنة . والفصل

ينكمش ، يكاد يتداخل فى بعضه ، لـوحة الصحـافة المدرسية ، نادية ، لكن أى فصل ، يبدو أن له ابنا أو ابنة أخرى فى مرحلة مغايرة ، ربما الإعدادية أو الثـانويـة ، حدث ما توقعه ، تشير الناظرة إليه مبتسمة ، ينحنى بعد أن هم بالقيام قليلا باسطاً يدَهُ فوق موضع القلب . يقول إنه يفسح المجال لحضرات الأفاضل :

« لكنها السنة الأولى التى سنكون فيها بدونك .. »

كيف يبدو الأمر إذا أصرّت واضطر إلى الوقوف أمام السبـورة . لا يعرف أسمـاء أولاده ، أو الفصـول التى ينتظمون فيها . ينكشف أمره قبل مصارحة الناظرة ، هنا تكون فضيحة قاسية .

ملامحها آسفة ، تشير بيديها ، ما العمل إذا كانت هذه رغبته ؟ كتبت أسماء المجلس الجديد ، تصفيق ، تعلن عن اجتماع مصغر مع الأعضاء الجدد ، إذن .. سيضطر إلى انتظارها ليشرح لها . لا يدرى ردود أفعالها ، إنه ليس الشخص المقصود ، لابد أن ثمة تشابها مذهلاً بآخر له ملامحه ، وصفاته ، وظروفه ، لكن كيف وصلته الرسالة : وهذا الترحيب به ؟

يبـدأ خروج الحـاضرين ، يقف بعضهم ، يتبـادلون الأحاديث ، يتجه إلى الجدار المعلق إليه صحيفة الحائط ، يقـرأ مرة أخـرى الاسم الذى لم يسمـع به من قبـل ، المنسـوب إلى ما يفتـرض أنه هـو ، فى الصور تلميـذات صغيرات ، أعمارهن بين العاشرة والثانية عشرة ، إذن .. هى المرحلة الأولى ، الابتدائية ، سطـور قليلة تحت كـل صورة ، جماعة الصحافـة المدرسيـة أثناء زيـارة قسم الشرطة ، جماعة الصحافة المدرسية فى حوار مع رئيس جمعية المحافظة على الأشجار ..

يتأمل الملامح . الوجوه المختلفـة ، ترى .. أى منهن تحمل اسمه ؟ اين ابنته المفترضة ؟

تلك القصيرة ، النحيلة ، أهى هذه الممتلئة ؟ إحداهن تشبهه ، عينان واسعتان ، شىء ما ، خفى لا يبين ، ربما ينتمى إليه ، لكنه تخمين يفرضه الحال .

« كل سنة وانت طيب .. » .

الرجل الذى كان يجلس إلى يمين الناظرة ، قال إنهـا كانت تتمنى انضمامه إلى مجلس الإدارة ، خلال السنوات الماضية قدم خدمات جليلة يشعـر بها ويقـدرها أوليـاء الأمور .

أومأ شاكراً ، كرر مـا ألح إليـه ، الرغبـة فى إفساح الفرصة للآخرين ، قال الرجل مشيراً بأصبعه :

لكن أنفاسك ستظل معنا ..

يلتفت إلى الصور .

« الحقيقة أن الجميع معجب بالآنسة الصغيرة »

يقول إنها جريئة ، وذكيـة جداً ، ومتمكنـة من اللغة العربية ، تلقى خطبة الصباح فلا تخطىء ، يبتسم مشيراً إليه :

طبعا .. ابن الوز عوام ..

إذن . ما عمله بالضبط ؟ عندما تحدثت النـاظرة عن

أجهزة الكومبيوتر ظن أنه متخصص فيها ، يعمل فى إحدى شركاتها الكبرى . او يمتلك توكيلا . الآن يلمح الرجل إلى تمكنـه من اللغة العـربيـة ، مـا هى مهتمـه بـالضبط ، ما عمله ، من يكون ؟

يقول إن شقيقها مجدى يتقدم . إنه أفضل بكثير من العام الماضي ، خاصة فى اللغتين ، الاساسية والفرعية ، لكنه بحاجة إلى مزيد من الثقة فى النفس ، لو امتلك هذه الثقـة سينطلق تمامـا مثل شقيقـه نادر الـذى ما تـزال المدرسة تذكره بالخير .

مجدى ، نادر .

ظن فى البداية أنها بمفردها ، لكن يتضح الآن أنه أب لاثنين آخرين ، طوال حديث الرجل يلتفت الى الصور . لو أنه أشار إلى نادية بالضبط .. اسمها نادية ، هكذا قرأه . لو أنه حدد صورتها ، كيف يمكن أن يسألـه عنها وهـو والدها ؟ . ومـاذا عن مجدى ونـادر ؟ ، من الأفضل أن يبتعد قبل افتضاح أمره ، فليؤجل اللقاء بالناظرة إلى وقت آخر .

يتحدث الرجل عن مجدى مرة أخرى ، يبدو أنه يسبب بعض المشاكل .

« ثق سيادتك أننا نوليه عناية خاصة .. »

يؤكد انه سيضع هذه الملاحظات القيمة فى اعتباره . سيولى مجدى عناية خاصة .

« بالضبط .. هذا ما ترددت فى مصارحتك به .. »

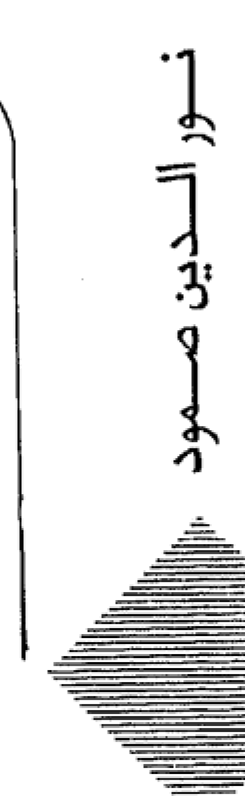
يومىء شاكراً ، مستمرا فى ابتسامته التى يخفى بها أمـورا أخرى ، يتجـه إلى خارج القـاعة . فى السـاحـة الفسيحة عدد من السيارات ، كلها حديثة الطراز . تنطلق واحدة إثر الأخرى . يلمح داخل إحداها مدخن السيجار ، يجلس فى المقعد الخلفى ، يتحدث فى جهاز هاتف أبيض اللون . لكن .. متى جاءت هذه العربات ؟ . عند قدومه لم ير أيا منها ، يتجه بسرعة إلى البوابة ، يبتعد عن المبنى ، تهب رياح باردة ، لم يرتد المعطف ، يضطر إلى الانحناء ، كيف يصل إلى محطة القطار ؟ لا يظن أنه سيجد عربـة أجرة فى تلك المنطقة من الضاحيـة ، لا أحد يمشى عـلى قدميه سواه ، آخر السيارات انطلقت بسرعة حادة ، يمد الخطا .

يتوقف .

هل يسمع تصفيقا ؟

أحـدهم يخطب فى مكان مـا ، يدنـو الصوت منـه ثم يبتعد ، وشيش كموج البحر . يدرك الأن أن المسافة أطول من تلك التى قطعها عندما توجه إلى المبنى ، مـا من أثر للبوابة ، للرجل الأسمر المهيب بقامتـه وجلبابـه ناصـع البياض ، أشجار متقاربة ، يسمع التصفيق بوضـوح ، يفسح خطاه ، مهما بلغ اتساع المدرسة فلابد أنه سيصل إلى نقطة من الطريق ، هل ينثنى عائداً ، ماذا سيقول إذن لرجل الذى بدا واضحاً أنه أحد المسئولين عن المدرسة ، كـانت لديـه رغبة قـوية فى التعـرف على صـورة ابنته ، ملامحها ، بل إن الحديث عن ذكائها ، وشخصيتها ، أثار عنده فخراً غامضاً ، وحزنا شجيا لأنه يفاجأ بكل ما مر به أول مرة ، يتوقف ، تنتهى الأشجار والنباتات الصغيرة ، يقف عند بداية خلاء فسيح ، ما من بناية ، ما من علامة .

تصفيق ، لكنـه ناء ، بعيـد جـدا ، يختفى ، يمسـك المظروف مرة أخرى ، يقربه من عينيه ، مفتقد للقدرة على قراءة الحروف لـوهن الضوء . غـير قادر عـلى استعادة الاسم المطابق تماما لاسمه كما بدا له .



عصافير الزجاج

عصافير الزجاج تتيه ـ تيهًا
وتشدو . غير أنّا لا نَعِيها
تُحاولُ أنْ تُغنّى كلَّ آنٍ
ويَبقَى صوتُها المكتومُ فيها
وتَحلُم أن يهشّمَها صَبىٌّ
لتشدو كالطيور بمِلْءِ فيها

تونس

سـيد سـعيد

عز الدين نجيب
بين التشكيل والتأويل

حدثنى الصمت بأن الصخر لا يقبل بالهزيمة
وأننى إذا رفعت رأسى مرة
فلن تكون المرة اليتيمة
أسأل أين اختبأت حبيبتى النارية العظيمة .

م . كجراى

فى الفن التشكيلى ، كما فى غيره من الفنون ، هناك من يغلب بالأداة ، وهناك من يتأمل بها ، تدخله فى حالة ، أعتقد أن عز الدين نجيب من هذه الزمرة .

من السهل أن يتعامل الناقد مع اللعبة ـ حتى لو كانت معقدة ـ متى فهم قانونها ، ولكن الأمر فى حاجة إلى صيغة أخرى عندما يتعامل المرء مع فعل من أفعال التأمل ، ربما هو الانخراط فى اللعبة ، لتأخذنا الحالة ، فنحلم بالحلم يحل فينا فيسكننا ، فلا نسكن حتى يسلمنا سره .

● فى صمت الصامت معنى :

العالم طاقة تتجلى فى جسد ، وما بين الطاقة والجسد تسبح المخيلة ، تبدأ بشهوة الإمساك بالمستحيل داخل

إطار ، كمن يريد أن يبنى سقفا من الهواء ، فكيف يسكن اللامتنا هى أحرف الكلام ؟ .. ومن يستطيع أن يرى الأزلى فى الزائل ، والسماء فى البحر ، والعاصفة فى الصخر ؟ .. تلك معجزة الفن .. العاجز عن الحلم لا يرى فى المرايا إلا صورته ، ولن يفوز من البحر إلا بالبلل ، لو كشف اللغز عن نفسه لما صار لغزا ، ولو كشف الوجود عن حقيقته لصار موجودا ، لا وجودا ، ولذة العشق فى تلك المسافة بين العاشق والمعشوق وفى توقهما الدائم للالتحام الأبدى .. إن الوهج الحقيقى للنار يكمن خلف كل أطيافها اللونية ، كما أن الصمت هو روح الكلام ، وأعمق حالات الحضور تكمن فى الغياب ، فمن لا يستطيع أن يرى النهر فى قطرة ، والغابة فى ورقة شجر ، فهو سجين البصر .

تلك بعض تجليات عالم عز الدين نجيب وما يثيره فى النفس من خواطر .

●

لقد كان جيمس جويس يربط بين تفكك الواقع المعاصر ، وبين النماذج الأساسية للأسطورة بحثا عن معنى .. فكيف استطاع عز الدين نجيب أن يربط بين الحس العميق بالانخلاع والاقتلاع والتصدع والتشقق ، وبين معطيات الأسطورة والحلم ، ليجسد رؤيا ؟ .. لا شك أن ذلك يحتاج إلى غواية شيطانية .

أعتقد أن عز الدين نجيب فى معرضه الأخير بأتيليه القاهرة قد أصابه مس من تلك الغواية !؟

نحن إذن مدعوون لمتابعة رؤيا عبر مسطحات مليئة بالكتل الصخرية متعددة التجاويف ، ولابد أن نبدأ بإحدى هذه التجاويف ، بقعة فى التشكيل ربما تكون النواة التى تحمل صفات الشجرة .

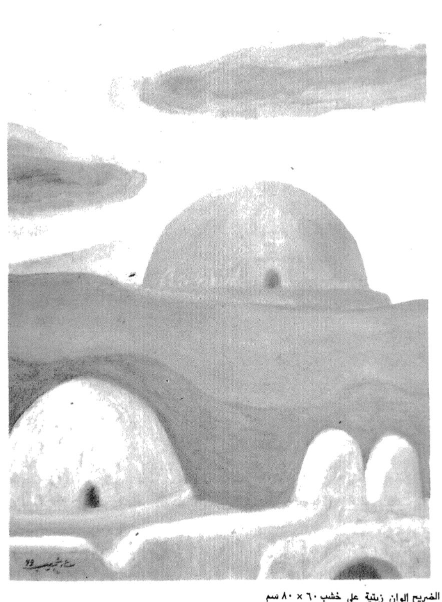
●

لا يزال عز الدين نجيب ، رغم كل الاهتزازات والانتكاسات والمحبطات والكوابح ، مؤرقا بقضية الواقع المأزوم ، لا فى واقعه المعاش فقط ولكن فى تزمُّنه .. « ذلك زمن عشق زمانه فأزمن ! » .. ففقد كيانه بما فى ذلك جمالياته ، وعز الدين واحد من هؤلاء البنائين المهتمين بالشخصية المصرية ، والتى تبحث عن جمالية تستوعب معطيات وفاعليات الثقافة المصرية بهدف استرداد ذلك الكيان .

●

فى البدء كان للإنسان عند عز الدين نجيب وجوده البارز فوق مسطح اللوحة ، ذلك الإنسان المصرى البسيط ، كانت وجوهه تعكس البيئة الطبيعية ، تأخذ ملامحها من لون وحركة الكثبان الرملية ، ويتشكل ملمسها من خدوش التكوينات الجبلية ، فهى أيضا صخور تنطوى على أسرار مكبوحة .. (مجموعة لوحات السد العالى ١٩٦٤) .. كان الإنسان هو الجبل .

فى التسعينيات ـ وبعد رحلة طويلة ـ يهيم نجيب فى البوادى . يتوغل فى الكتل الصخرية ، يبحث عن تلك الوجوه التى عرفها وأحبها وقد اختفت داخل أبنية تطل عيونها من فجواتها بعد أن تضاءل وجودها وتأثيرها .. (لوحة : الضريح) .. هل يدعونا الفنان أن نبحث معه عن ذلك الإنسان ؟



الضريح ألوان زيتية على خشب ٦٠ × ٨٠ سم

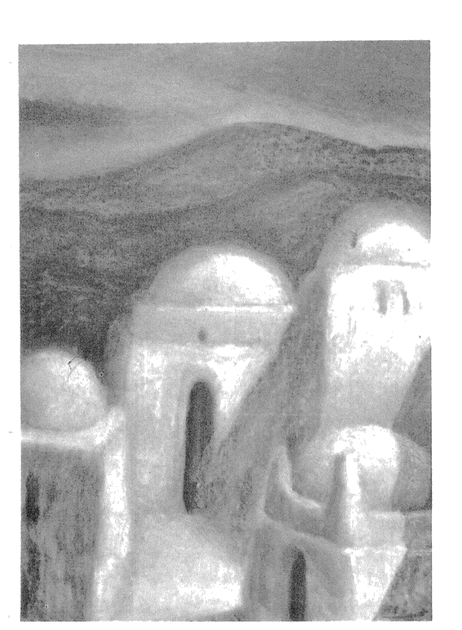
هل يختبىء الإنسان داخل الكتل الصخرية ؟ .. أم أنها التى تحميه من العاصفة .. تحتفظ به لزمن قادم ؟ .. أم أنه يذوب فى القوقعة ؟ ... فى معارضه السابقة ، كان حوار الكتلة والفراغ يعطى السطح ديناميته ، وفى مرحلة تالية كانت الكتلة تنزع لاحتلال الفراغ ، حيث تقاوم الخلفية دائما نزوع الكتلة للانفصال .. (لا يزال هذا التأثير باقيا) .. انظر لوحة « القباب البيضاء » ..

مجموعة من الأبنية يحتضنها الجبل الأزرق الكابى والسماء الزرقاء الكابية ، ولا ندرى هل هى أبنية لها هيئة البشر ، أم بشر ولهم سيماء الأبنية ، إنهم ينتظرون فى حذر متوجس حدثاً ما ، إن أقل تهديد سوف يجعلهم يختفون فى الجبل ، حيث يبدو الإيهام بالعمق ضروريا ، والضوء الأبيض الذى ينضح بالزرقة يميزهم بالكاد عن الجبل .. إن الخطوط الرأسية تعطى الأشكال قوة وصرامة ، بينما تمنحها منحنيات القباب تلك الليونة ، إن هذه الخطوط المنحنية لا تعكس حوارا تشكيليا فقط ، بل تعكس كذلك رغبة فى التحرر من أسر التشكيل الذى يفرضه القانون الهندسى الصارم ، بينما يبدو الجبل فى الخلفية وهو يقاوم تفجر تلك الكتلة وتمردها على الخير ، وعلى الوصاية ، والحماية .

والآن ـ فى لوحاته الأخيرة ـ سنلحظ أن مساحة الكتلة قد ازدادت بشكل ملفت للمتابع لأعمال عز الدين نجيب ، وتكاد تحتل كل مساحة اللوحة ، حيث المنطقة الخطرة التى لا تحتاج إلى موهبة فائقة فقط ، ولكن أيضا إلى شجاعة ومكابدة ، فلا فراغ يحاور الكتلة ، وليس أمامها إلا أن تتحاور مع نفسها .. مع داخلها ، مع منطق بنائها ذاته .. (وأعتقد أن هذه محاولة للتغلب على قوة حضور الإطار الذى يفرض وجوده على أكبر اللوحات حجما) ... هل يريد الفنان أن يقول إن الكتلة لا تتحرر من خلال علاقتها بغيرها ؟ .. أم أنه يريد لها أن تقاوم العاصفة فتزداد ثقلا ؟ .. ربما اكتشف نجيب أن تحرر (الكتلة ـ الإنسان) لا يأتى بأن تقذف بنفسها فى الفراغ ، ولكن من خلال تحررها الذاتى ، بأن تحل تناقضاتها الذاتية ..

إن الكتلة تبدو أحيانا كصدر يتنفس بقوة ، وتبدو على وشك الانفجار ، ونكاد نحن نسمع صوت العاصفة ، العاصفة لن تأتى من الخارج ولكن من الداخل ، ونكاد نلحظ إيحاءات من كامبيلى المصور المعاصر ، بما لديه من شكل مشحون بانفعال وسطح متوتر (انظر لوحة أسطورة الحجر) .

إن سطح الكتلة عند نجيب يبدو غير مستقر بتأثير سياق عاصف يصنع خطوطها المتماوجة والحلزونية .. لا يوجد انقسام فى الكتلة ، ولكن تجاويف وتشققات ، وهنا تتبدى عاطفية عز الدين نجيب وقوة انفعاله بالوجود والموجود معا ، انفعال عاصف يفصح عن نفسه ، الأمر الذى جعل البعض يتهمونه بالأدبية ـ حيث لا اعتذار عنها ـ إنهم يقصدون البلاغة الخارجة عن الإطار البصرى ، ولكن حقيقة الأمر أنه الجيشان بالعالم المرئى الذى يعبر عن نفسه فى طابع شبه غنائى ، حيث لا يقطع الشكل صلته بمصدره الطبيعى ، وهذه الصلة ليست محاكاة للمرئى ، لكن فقط إيهام به لتوكيد قوة الملامسة ، فعز الدين نجيب لا يصور الواقع ولكن يخلق تصورا له ومن خلاله .



● وقفة :

يقولون إن الفن التشكيلى لغة بصرية .. وإن قوة التشكيل فى نقائه وخلوه من المعنى ، إنه لغة ذاته ..

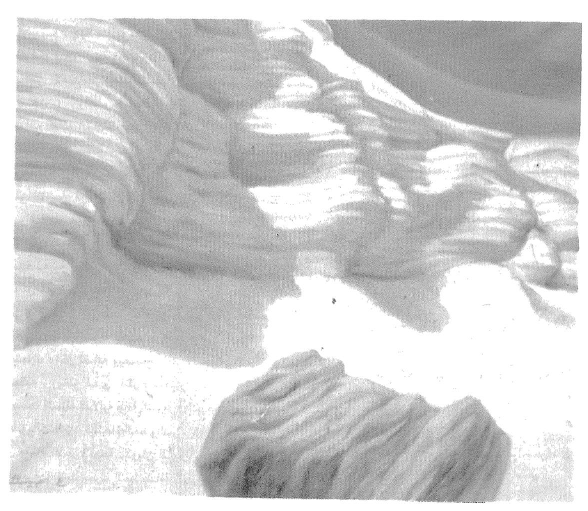
هذا التباس واضح .. لماذا نبحث عن حدود معنى المعنى ؟ .. عندما تستدير الزهرة لقرص الشمس .. فهذا معنى .. الجنس تلامس حسىّ للجسد ، ولكن أكثر حالات الجنس ابتذالا عندما يتوقف عند هذا الحس .. الجسد معبر للارتباط بقوة الحياة .. بالطاقة .. النزوع للتوحد مع الكون .. إن الإيغال فى المادة يصل إلى الطاقة ـ الحالة ، حيث تتوحد الأطراف مع الجذور .. إن للريح صفيرا .. فمن يعزل الريح عن الصفير ينتقص من قوة الريح وتجلياتها فى العالم .. إنه اختزال مبتذل للعالم .. ونقاء الشكل لا ينفي تأويله ، والحلزون صيغة رياضية لحياة ، وسيظل الإنسان ـ كما قال هيدجو ـ فى حاجة إلى فهم العالم ـ والحياة ـ من خلال شبكة كلية ومتصلة من العلاقات ، والعملية التأويلية هى لحظة وجودية فريدة ، وما يميز أى فنان مبدع ليس قدرته فقط على الصنع ، ولكن الأهم قدرته على استكشاف أبعاد جديدة لرؤية العالم والأشياء .. ان التوقف عند اللعب البصرى يخلق حالة حسية ، ولكنه لا يقر بنا من شىء . يحتاج الأمر إلى قفزة فى الوجود لكى نفهمه ، لا أن نكتفى بالنظر إليه .

إن الذى يتأمل أعمال عز الدين نجيب الأخيرة سوف يلحظ ثنائيات جدلية تنتظم من خلالها محاولته الابداعية ، فهناك من ناحية ثنائية (الدراسة ـ التجريب) ، ومن ناحية أخرى ثنائية (المرئى والمجازى) .

١ ـ الدراسة ـ التجريب

فى بحث هام للدكتور مدكور ثابت حول الإبداع الحى المتدفق من خلال ما يسميه (الأكاديمية ـ التجريبية) بعد أن يخلصها من معناها الشائع ، يتجنب ـ فى تحديده لمفهوم التجريبية ـ اعتبار المغامرة التجريبية هى « أى شىء يفلت من إسار القديم » ، إنما يرى أنها عملية بحث بناءً على معرفة جديدة لتطوير فن سابق بقوانين معينة ، ويعتبر التجريب مسألة علمية بالدرجة الأولى . وهو الوجه الآخر للمعرفة ، والوعى التجريبى يمتلك ايضا وعيه النظرى . ويتجلى تأثير الدراسة عند نجيب فى التحليل البنائى للشكل ، فهذه الدراسة تمنحه فهما أعمق لخفايا الشكل ، وهذا ما يفسر رسوخ تكويناته التى تنأى عن اى تحريف مقصود لذاته ، وهو الذى يوارى البعض خلفه أخطاء التشكيل .. لكن هناك لدى نجيب تحوير للأشكال يحدث بقوة فاعلة نكاد نلمسها .. (لوحة اسطورة الحجر) .

إن تجريبية عز الدين تنزع إلى اقتحام الشكل وليس إلى تحريفه ، حيث يخلصه من سكونيته ، فتصبح الكتلة الباردة زاخرة بالعاطفة ، وتتمخض عنها كيانات تستمد قوة الحياة من تضاريس الكتلة فتمنحها قوة تعبيرية ، هذه الكيانات ذات طبيعة مراوغة وتحتاج إلى التدقيق فى سطح اللوحة ، وربما تحتاج إلى أن نسلم لها أنفسنا . إن الحالة تتوقف علينا أيضا ، إن تجريبية نجيب تنمو من خلال صراعها مع نفسها وتفاعلها مع تجريبية الغير (أوربا) ، وقد انطلقت من التشخيص إلى التعبير ، ومن التعبير إلى التجريد ، ومن البسيط إلى المركب ، ثم هارمونية بنائية تشمل ذلك كله .



شاطىء عجيبة الوان زيتية على قماش ٨٢ × ٩٧ سم

٢ ـ البصرى ـ المجازى

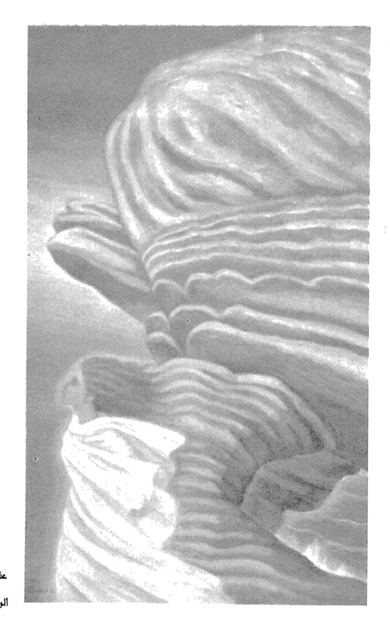
يبحث عـز الدين نجيب عن شمـولية تضم الـوجـود وتجلياته فى واقع محدد ، هذه الشمولية تتيح له أن يغزو وعى المتلقى من خلال قيم مجازية بمحاولـة التوغـل فى كشف سر التشكيل . إنه يستخـدم العناصر التشكيليـة ليولد منها طاقة غير محدودة ، أو ما يمكن تسميته بالطاقة التوليديـة ، إنها عـلاقة مستمـرة ومتبادلـة بين الـذات والموضوع ، واللوحة توفر إمكانات التفكـير والفهم لعدد كبير من الاهتمامات بسبب كثافتها الدلالية (لوحة : حوار الصخور) .. والصورة تتحدد للوهلة الأولى فى علاقتهـا بالواقع كناتج إدراك موضوعى يعطى نسقا من المعطيات الحسية ولكن بشكل متحرك ، بسبب اجتياحها بواسطة الوعى ، هذا الوعى بشىء ما ، وعند « هوسيرل » حين يتم وعى الأشياء فإنها تنتظم فى الذهن وتترتب ، فإذا كـان الـواقع معيـاريا فـإن المجاز يسـاهم فى هيكلة الشكـل وتحويره ، ويلعب المجاز دورا هاما فى استقطاب المـرئى لحالة ذهنية ، وهو الذى يتيح للمتلقى إمكانية استنطاق الصورة والتحاور معها . إن الكثافة ! كما يقول « مولر » ـ هى قوة الشكل ، وهكذا يساهم المجاز فى توسيـع مجال المرئى وإضفاء صورة جديدة عليه ، وهكذا يدخل الشكل ويتحرك داخل ثقـافة ويصبـح حقلا لاكتشـاف معرفـة جمالية ، ويخلق لـدى المتفرج شعـورا بالاستجـابة إذا لامست أنساقه الدلالية طاقة التأويل فى اللوحة ، إنه مجاز يعانق التشكيل ، فالتحام الخط واللون يؤدى إلى أن يراكم كل منهما الآخر (لوحة : ذوبان الجبال ، ولوحة شاطىء عجيبـة) حيث يحرك الخط طـاقة اللـون فتأخـذ شكل التموجات الحلزونية والاغفاءات المطَّردة ، التى تمنحهـا قوة عضوية لها خاصية الأنتشار ، وهذا الانتشار لا يأتى من بؤرة أو مركز ، وإنما يأتى من اللانهائى .

وهنا ندرك معنى اقتصاده فى الاستخدامات اللونية ، واعتماده أحيانا على تنويعات اللون الواحد ، حيث يبدأ من شفافية الوهج إلى ثقل الدخان ، كما ندرك أيضا تنـوع الملمس من لوحة الى أخرى ، فبعض اللوحات تصل نعومة الملمس فيها إلى حد الشفافية ، بينمـا نشعر فى لـوحات أخرى بخشونة السطح باستخدام العجائن اللونيه .

يتحرك المجاز عند عز الـدين نجيب فى مجال منفتـح (لوحة القارب والكهف) حيث يحاول القارب الانفلات من ظلمة الكهف والانطلاق إلى رحـابة البحـر ، وربما كـان العكس ، حيث يحـاول القـارب أن يلـوذ بـالكهف من العاصفة .. وفى لوحة (عذراء الصخور) تحـاول الفتاة التحرر من الحالة الصخريـة ، لكنها لا تخلـو من حالـة استسلام لها فى الوقت ذاته . كما يتجاوز إدراك المجـاز الدلالة الثقافية إلى الوعى الحدسى ، وهو فى كل الأحوال نتاج تفاعل بين مظهر ومضمر ، خلال عملية تحويل المدرك البصرى إلى طاقة متجاوزة ، وهو ـ فى كل الأحوال أيضا ـ يستهدف الإنسان الذى يناضـل ضد طمس مـلامحه ، وبتعبير الفنان نفسه فى مقدمة معرضه عام ١٩٨٤ :

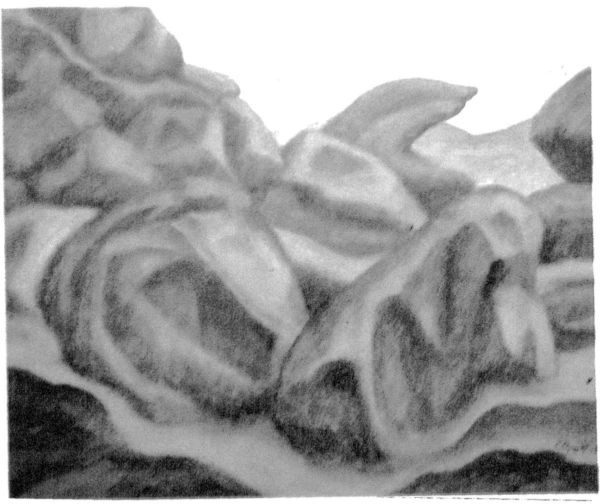
« إنسانى ليس جسما .. وليس رمزا ذهنيا مجردا .. إنه نَفَس بشرى يتردد حتى فى الجماد والطين .. »

وهذا هو إنسان مصر الذى يعشقه عز الدين نجيب .

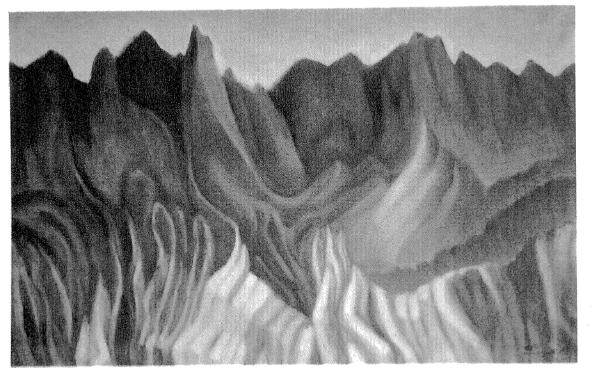


عذراء الصخور

الوان زيتية على قماش ٨٢ × ٩٧ سم



حوار الصخور الوان زيتية على قماش ٨٢ × ٩٧ سم



ذوبان الجبال الوان زيتية على قماش ١٠٥ × ١٨٠ سم



اسطورة الحجر الوان زيتية على قماش ٨٢ × ٩٧

إســماعيل العــادلى

بــوابــات البحــر .



(١)

حذرنى أصدقــائى بصورة مبهمــة . الوحيـد الذى تحدث بالتفصيل كان إيهاب قال : احترس .

اعتدل فى مقعده ، وقال إنه لا ينوى أن يتحول إلى واعظ أو ناصح ، لأننا ـ أنا وهو ـ كبار وناضجان بما يكفى . سكت ونظر إلى الأرض . ثم رفع رأســه . نظر إلى عينىّ مباشرة وقال وهو يؤكد بيديه ما يقول :

ــ أنت تصبح مثل الناس

واشار بعيدا بيده وكرر :

ــ الناس الآخرين .

كان ذلك آخر ما يمكن أن يخطر على بالى ، بدا ذلك على وجهى وعينىّ بلا شك . فرد أصابعه ، وحرك يديه نحو صدرى قائلا :

ــ ألا تنظر فى المرآة ؟

وبعد لحظة من الصمت .

ــ ألم تر البثور تزحفّ على وجهك ؟

ــ ألم تسمع البحة فى صوتك ؟

ــ ألا تلاحظ السعال ؟

كنت بالطبع قد لاحظت كل ما ذكره إيهاب ، لكنى على العكس منه كنت قد أرجعته إلى تلوث المياه ، والبرد .

هل يمكن ؟ أنا أيضا ؟

كدت أن أصرخ فى وجهه بأن ذلك غير ممكن ، لكنه سألنى قبل أن أنطق بحرف .

ــ ألم تكن تتحدث منذ لحظات عن النوم ؟

مذعنا ، مسلوب الإرادة تماما ، قلت له :

ـــ نعم .. أنا تقريبا لا أنام .

ثم أردفت بسرعة .

ـــ لكن ذلك بسبب الحر .

واصل استجوابه بلا رحمة ، وكأنه لم يسمع ما قلت :

ـــ والبول ؟

للحظة فكرت فى أن أجيبه إجابة غامضة تسمح لى بالنجاة ، لكن رعدة شاملة انتابتنى وأنا أتذكر الحرقان البالغ الذى يصاحب التبول ، أعقبتها نوبة حادة من ذلك السعال الجاف المتقطع الذى يمزق الرئتين .

هز إيهاب رأسه بأسى ، وقام فأحضر لى كوبا من عصير الكرفس ، قدمه لى وهو يقول :

أرأيت .. لقد أصابك المرض .

(٢)

لم أغادر البيت لعدة أيام ، قضيت معظمها متطلعا إلى المرآة ، متأملا البثور الزاحفة مفكرا فى الأعراض الأخرى التى لم تظهر علىّ بعد والتى ترجح أننى مازلت معافى . تابعت زحف البثور على جوانب الوجه ، بعرض الجبهة ثم بمحاذاة الأذنين ، ثم أسفل الفكين . دائرة كاملة من البثور تحيط بالوجه من جميع الجهات . دققت النظر فى كل بثرة على حدة . بثرة واحدة متكررة بنفس الصورة . دقيقة الحجم ، محمرة الحواف ، مخضرة القمة .

رغم تطابق بعض أعراض ذلك المرض مع كل الأعراض التى بدت علّى ، فإننى لم أصدق أننى قد أصبت . كنت أعرف أن حالة عدم التصديق تلك عرض آخر من أعراض المرض ، إلا أننى أيضا لم أصدق . عندما أصيب ممدوح ظل يرفض التصديق حتى اختفى ، وليلى ، وياسين ، وفؤاد ، ورحمى ، وصلاح ، وعبد الرحمن وذهنى ورجوات . جميعهم رفضوا أن يصدقوا أن المرض قد أصابهم حتى اختفوا ، كانوا يزعمون لكل من يحادثهم فى الأمر بأنهم طبيعيون جدا ، ويرجعون الأعراض التى ظهرت عليهم إلى أسباب أخرى . حركت أصابع يدى ، وأصابع قدمى وقلت أننى ما زلت بخير .

(٣)

فى اليوم الخامس جلست على ذلك المقعد المريح المجاور للنافذة ، ووضعت أمامى كومة من الصحف التى ظهرت فى الشهور الأخيرة ، وأخذت فى البحث عن أخبار المرض . قبل أن أفعل ذلك حاولت أن أتذكر البدايات ، لكننى لم أنجح ، لم أتذكر سوى بعض الحالات التى ارتبط اختفاؤها بالطرائف أو الحوادث ، مثل تلك العروس التى اختفت من ذراع زوجها وهى على عتبه بيت الزوجية ، أو سائق سيارة النقل العام الذى اختفى وهو يقود سيارته المكتظة بالركاب أثناء مرورها فى شعاب الجبل . لم تكن سلطات المدينة لأسباب تتعلق بالمحافظة على الأمن العام ، وعدم إشاعة الهلع فى نفوس السكان ، قد أعلنت أى بيان رسمى عن ذلك المرض ، لكنها باعتراف الجميع كانت تبذل كل ما فى وسعها لمحاصرته ومقاومته ، استقدمت أكثر من بعثة طبية لمساعدة علماء المدينة فى تشخيص المرض ، وأنتجت على وجه السرعة عصير الكرفس معبأ فى زجاجات رخيصة الثمن ، بعد أن شاع أن هذا العصير مهدىء

لنوبات السعال . لكن معدلات الإصابة رغم ذلك كان تسير بنفس الوتيرة ، ولم يكن يمر يوم من الأيام دون أن يتناقل الناس نبأ أختفاء واحد أو أكثر من سكان المدينة . وتلا ذلك بروز ظاهرة انسحاب الأسر إلى مساكنها ، ومعها ما يكفيها من المؤن ، ثم مقاطعة العالم ، لكن ذلك أيضا لم يمنع اختفاء بعض أولئك المنسحبين .

من بين أوراق الصحف ظهر بيان لإحدى الجماعات السرية التى تكونت لمقاومة المرض ، وفيه يطالب أصحابه بالهجرة الجماعية من المدينة ، من خلف زجاج النافذة المغلق تناهى إلى أذنى صوت متوتر محموم لواحد من أولئك الخطباء الذين ظهروا بكثرة فى الفترة الأخيرة ، وكما توقعت وجدته عندما نظرت من النافذة وحيدا عند مفترق الطرق ، ويمسك بيده مكبرا للصوت ، ويخاطب جمهورا وهميا .

(٤)

كان الدكتور رياض ، وبعض تلامذته من العلماء الشبان ، هم الأشخاص الوحيدون الذين لمعت أسماؤهم فى الفترة الأخيرة ، وذلك بعد أن استطاعوا أن يقدموا وصفا علميا لأعراض المرض ومراحله . كما استطاعوا دراسة حالة ثلاثة وتسعين من المصابين الذين اختفوا بعد ذلك . كانت أهم الحقائق التى أبرزتها دراستهم تلك أن المرض لا يصيب الأطفال إلا نادرا ، وأنه ليس معديا ، يصيب الرجال والنساء بنسبة متقاربة ، وإن كانت أعراضه عند الرجال تختلف عنها عند النساء ، إذ يبدأ عندهن بانقطاع الطمث وببعض علامات الحمل ، الذى سرعان ما يكتشف أنه حمل كاذب . وأثبتت تلك الدراسة أيضا أنه لا دخل لنوع العمل ، أو مستوى الدخل أو درجة التعليم ، أو الثقافة فى الإصابة به ، كذلك فإن بعض من أصيبوا به كانوا يعيشون بين عائلاتهم ، بينما كان بعضهم الآخر يعيش منفردا . وقد عثر الدكتور نادر وهو أحد تلاميذ الدكتور رياض على وثيقة هامة قام بتحقيقها ونشرها ، وهى عبارة عن تسعة وثلاثين حلما لواحد من المرضى ، قام بنفسه بتسجيلها قبل اختفائه . ولم تكن تلك الأحلام كلها سوى تكرار لصورة طفل صغير يجرى على رمال الشاطىء ، ويلعب بالمحارات والقواقع وقد شاعت أقاويل كثيرة ربطت بين الاختفاء والغرق فى البحر ، بل إن البعض قد زعموا أن المرضى يصابون قبيل الاختفاء بما يشبه لوثه الانجذاب إلى البحر ، فيتجهون إليه بتصميم لا يتزعزع .

(٥)

فى اليوم التاسع لجلوسى على ذلك المقعد بدأ أول إحساس بالخدر يسرى فى ذراعى وساقى ، كنت ما أزال قادرا على تحريكها ، وكان عقلى منتبها بدرجة حادة . تذكرت درية الأجهورى التى كانت قبل اختفائها زميلة لى فى العمل ، تذكرت ما كانت تردده من أن لعنة مجهولة السبب قد أصابت المدينة ، وأننا لابد أن نقدم قربانا من أنفسنا حتى يذهب المرض عنها ، وما كانت تدعو إليه سكان المدينة من خروجهم إلى الصحراء والبقاء تحت الشمس اللاهبة حتى يموتوا أو يذهب عنهم المرض . حركت ذراعىّ وساقىّ ، استجابة للحركة ، قلت إننى مازلت معافى .

(٦)

قبيل الغروب سمعت صوت الريح تدفع الأتربة وأوراق الشجر الجافة فى طرقات المدينة الخالية ، ومع حلول المساء ، شعرت بتفاؤل ومرح شاملين ، وأحسست

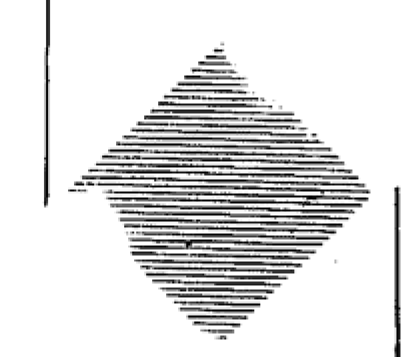
بنفسى خفيفاً أكاد أن أطير فى فضاء الحجرة ، قلت إننى إذا ما تطهرت بمـاء البحر المـالح ، فسـوف تروح القـروح والبثور ، وسأعود طاهرا صافيا كما ولدت . لوهلة تذكرت تلك الأقوال التى تربط بين الاختفاء والتطهر بماء البحر ، لكنى أهلتهـا بجسّم قمت ، شـددت سـاقىّ وذراعىّ ، وخرجت من البيت بتصميم لا يتزعزع .

(٧)

عبرت بوابات المدينة واحدة بعد الأخرى ، ومـا إن اجتزت البوابة السابعـة حتى واجهنى البحر بـأمواجـه العـالية الصـاخبة ، يعلـوها الـزبـد الأبيض الشـاهق البياض ، غمرتنى بهجة طافحة ، شعرت بنفسى أجـرى وأجرى أكاد أن أطير ، لم أتمكن حتى من خلع ملابسى . وفى لحظة واحدة احتوتنى مياه البحر .



وليد منير



المقهى

بيتٌ قديمٌ يقطعُ الشارعَ
نصفين عموديين ،
فى شُرْفَاتِهِ العشر ينامُ الظلُّ والصبَّارُ .
فى الفَسْحَةِ تنحنى عجوزٌ
وتمدُّ جِذْعَها الضخمَ إلى أعلى وأعلى
يقفز الطيرُ على غصونها العريانةِ .
النسيانُ موعدٌ ،
وكوبُ الشاىِ لا يسكبُ فى ذاكرةِ العابرِ
بحراً أو سماءً .
فليجرّ هذه الطاولةَ الزرقاء أو تلكَ ،
سيلهو ساعةً بالنَّرْدِ

أو يُصغى إلى كركرةِ المياهِ فى الشيشةِ .
يأتى الأصْدقاءُ ،
الفتياتُ اللِّدِنَاتُ ،
ماسحو الأحذيةِ ،
الجرائدُ ،
الأحزابُ ،
لا الصدى هنا يمسحُ عن خاطرهِ الشارد دمعةً ،
ولا حريقُ الروحِ ما تشتعلُ الآن به
فراشةُ السؤالِ .
والندى له سرٌّ أخيرٌ ـ
يعرفُ السأمانُ ،
لكن خُطى الوردةِ لا تَأْبَهُ ،
والهواءُ هاربٌ
من الضلوعِ
كان الوقتُ حُجْرَةً ضيقةً ،
وسَقْفُها يوشكُ أن يسقطَ فوق رأسه ،
وكان مسكوناً
بأسرابِ عصافيرَ ،
وأحلامٍ ،

ونسوةٍ .

ونادى النادلَ الصغيرَ ،

قال : كم حسابُنا ؟

فقال : ستُّونَ ،

فأعطاهُ ثمانينَ ،

ودسَّ نفسه فى المعطفِ الجلدىِّ

ثم سار كالغريبِ

تاركاً وراءه المخبرَ ،

والفتاةَ ،

والنادلَ ،

والأصحابَ .

أوغلت رؤاهُ فى السرابِ ،

غاص فى داخله ،

وأورقت حديقةُ الحنينِ حتى دلَّه الماضى على العبيرِ .

حين لَمسته إصبعُ الملاكِ

نام ،

أخذته نجمةٌ لآخر الدنيا ،

وجابَ

سبعَ قارَّاتٍ على فراشهِ .

وفى الصباحِ

أفلتت آنيةُ الحليبِ من يديهِ

فاكتفى بكعكةٍ

ودسَّ نفسه فى معطفِ الأمسِ ،

وقال : قد تأخَّرْتُ ،

ومال بالخُطى إلى المقهى .



جار النبى الحلو

غـــزال



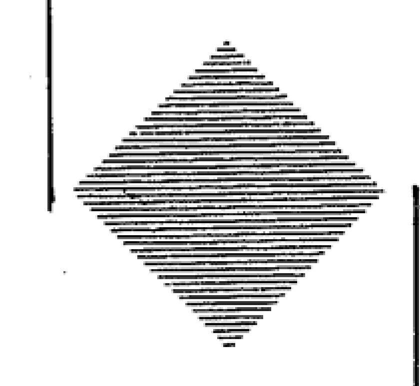
أخيرا وجدنا الباب مفتوحاً فدخلنا . أمسكتُ يدها ، وضغطت بحنو . ابتسمت لأول مرة هذا الشتاء . كان المكان خاليا ، واسعا ، وفقد رائحته القديمة ، ولم تتسرب الهمسات للأذن . الآن ندخل من الباب ولا يلمحنا أحد . صورة الغزال رصينة ما تزال . امتلك الغزال رغبة الفرار من الإطار . جلستُ على أول كرسى إذ كنت متعبا فصعود الجسور المكسرة والهبوط إلى الشوارع المهجورة أمر مرهق . خلعتْ معطفها البنفسجى اللون وطوحت به فارتطم بمائدة اهتزت بعنف ، ووقع الكوب الزجاجى ليصنع ضجيجا . ضحكتُ بصوت مرتفع ، وما حدث فى اللحظة هو اكتشاف المكان . هنا كان يجلس المحبون والعشاق وأصحاب جرائم الحب الصغيرة والأزواج الذين فروا بعد شخير زوجاتهم . قالت : انظر مائدة مفروشة وبها مزهرية مزينة بالورد الناشف . وشدتنى بقوة لأجلس أمامها على المائدة ، تأملتُ عينيها المصممتين على الفرح والبهجة . قلت لها : أنت مسكينة . وقبل دهشتها اضفتُ : وأنا مسكين . تحسست بيدى مفرش المائدة لأننى أبحث عن كلمة مناسبة لا تقتل رهافتها وبحثها الدءوب عن الحياة. تحسست عملة نقدية وتحتها ورقة الحساب ، بفضول قرأت عن مشروبين ، وقيمة المشروبين . وسألتها أين أكواب المحل ، وأين المشروبات ؟ أمسكتْ بيدى ترجونى وتهمس : اترك الهواجس ... نحن الآن نتنفس . ذات مرة بعيدة حين حضرت لهذا المكان كان مضيئا ودافئاً ، كان البرد فى الخارج شديدا . خلعتُ الكوفية عن رقبتى ودعكت يدى ولمست ذقنى الناعمة ، وشممت رائحة عطرى ، وتصنت للأغنية التى أحب والضحكات الخافتة الراقصة ، ونظرت فى ساعتى بقلق لأن دقائقا ثلاثة مرت ولم تأت بعد . فاجأنى قائلا : صباح الخير .. أنت !.. انتظرتك العام الفائت ثلاثا مرات .. وبالأمس سألت عليك أربع مرات .. وفى صباح اليوم .. ها هى . فتحتْ الباب بهدوء ودخلت مضيئة بالفرح ، وابتسمت ، وخيل لى أن الجميع بادلها

الابتسام ، لأن أغنية واحدة بدات تتسرب فى المكان ، ويومها أمسكتُ بيديها الباردتين حتى استدفئتا تماما وقبلتها فصفق الجميع ، ورفعوا أكوابهم الزجاجية فى تحية متلألئة ، أطرقت برأسى ، بينما هى شكرتهم ، وطلبت أن تقدمنى لهم فرفضت ، وقالت أنهم أصدقاء وأهل . قدم لنا النادل القهوة باللبن ، وصورة الغزال كانت متوهجة بقوة دفينة ولامعة لامعة لامعة . الآن الغزال خارج من تحت التراب لتوه لينظر لنا بعينيه الكليلتين . سألتنى : هل أنت نادم قلت : على أشياء كثيرة ، وليس على هذه اللحظة . تذكرتهن : الأم والبنات ، كن يلتففن حولى ونحكى لبعضنا حتى وقت متأخر ، أهديت للأم وشاحا ، وأهدتنى عيون التى أهوى ، وأنست إليهن ، وعنى كن يبحثن ، لهن بعض ملامحها ، ولى بعض أحلامهن . وقفتْ ، استأذنتْ لتدخل الحمام . ما أن اختفت حتى كدت أركض وراءها . شعرتُ بالوحدة ، نظرتُ خلال الزجاج للشارع الخالى البارد . بنايات ، وأسفلت ، وفضاء يفضى لفضاء ، لوحة متجهمة لا يشقها عصفور ، لو أنى أرى رجلا يمضى واضعا يديه فى جيبه ويصفر لحنا ما . لو أن سيدة ينفرط منها الخضار والفاكهة فيهرع العيال يساعدونها ويخطفون منها وتصيح فيهم ، وتبتسم عجوز وتطلق نفير سيارتها ويتعطل المرور ! صمت ثقيل . لا الطيور ولا الطائرات تمرق الآن . لون واحد يطغى على الشارع قمتُ مندفعا للخارج ، وصرخت بصوتى المهزوز ، رجع الصدى واهنا ، وضعتُ يدى فى جيبى حاولت أن أصفر لحنا جديدا . لم أستطع . حاولت الجرى والقفز ، لوحت بيدى ،ناديت على أصحابى باسمائهم . بلل جبهتى العرق . لم أجد منديلى ، وحدى والصمت . هرعتُ إلى المكان . الباب المفتوح والمائدة ، بالضبط مزهرية الورد الناشف ... ومنديلى . ناديت عليها . لم ترد ، ناديت ، خفتُ أن أكون الوحيد فى العالم ، وجودها فقط يثبت أنى لا أحلم ، بسرعة جريت إلى الحمام ، كانت تضحك ، وتضحك ورشاش الماء يداعبها ، داعب روحى أيضا ، ركنت بظهرى على الباب ، لو غابت مائة عام أنا مطمئن الآن . ليهنأ بها الماء،وليمسها برفق . ضحكتْ عاليا . سألتها : ماذا ؟ أجابت بدهشة ألا تدرك معنى وجود مياه فى هذا الزمان . ثم زعقت علىّ : اصنع لنا شايا .. عندك كل الأدوات .. فقط احترس من الحشرات والنمل ... النمل فى السكر . خرجت للصالة الواسعة ، وقفتُ خلف المنصة الرخام « هناك ... هناك تماما كانت الفتاة تضحك وكان الفتى الذى معها يغنى بصوت شجى وجميعا تركنا محبوباتنا وسمعنا إليه ، وبعضهم أخذ يردد معه ، والفتاة تعض على شفتها السفلى خجلى ، لماذا لا يغنى أحد الآن ؟ وحين دخل الضابط مع امرأته — يومها — ظل يبحث عن مكان ملائم ، ثم انزويا بعيدا تحت هذا الشمعدان ، لم يهمس فى أذنها مثلما نفعل ولم تتعانق الأصابع ، كان جامدا أو بالضبط على وشك البكاء ، خلع الكاب وأخرج علبة سجائره . ثم نسيته ورحت فى عينيها إلى مستحيل ، ضوى شعرها الأسود المحمر والتمعت عيناها عندما اعترفتُ بوجودها الوحيد . قفزت فوق المائدة وأسفل الغزال ، ورفعتُ يدى بالمعطف ولمعتُ الصورة الكبيرة . اتسعت رقعة الرمال وراء الغزال وبانت الشمس الغزالة ، وكاد الغزال من فرط بهجته يرمش ، وأنا داهمنى الفرح ، وبهمة أخذت أعدل الكراسى الخضراء ، والموائد الخضراء ، جاهدت فى تذكر وضعها القديم لأعيدها إليه ، وضعت المزهريات على المو ئد بدون ورد ، تقابلت الكراسى ، كدت أسمع همس الكراسى لبعضها . وفى الركن البعيد مكان الضابط لم أجد سوى

كرسى واحد وضعته مكان السيدة ، هكذا ستجلس وحدها ، وبجوار العمود الذى يتوسط المكان رأيت المرأة ذات الرقبة الطويلة التى انتظرت طول الوقت ولم يأت رجلها . هنا كانت المائدة ، وضعتُها فى مكانها . هنا كرسى المرأة ذات الرقبة الطويلة .. وهنا كرسى الرجل الذى لم يأت . ترددتُ قليلا . جلستُ أمامها ، ابتسمتُ ، ابتسمتْ بألم ، حاولت أن أقوم بدور الرجل ، سمعتها تتمتم : كيف خرجت من تحت التراب ؟ فزعتُ ، تركت الكرسى ، وناديت على التى تستحم فخرجت بشعرها المبتل وسعادة ناطقة ، أخذتها فى حضنى . أخاف عليها من البرد والرجال ، فكرت كثيرا أن أضعها فى صدرى وأقفل عليها وأمضى بها وحدى مخترقا تلك الغابات التى لم أرها أبدا . سألتنى : أصنعت الشاى ؟ ابتعدتُ ، انحنيتُ ، قلت بطريقة النادل : سيدتى .. مشروبك الساخن بعد قليل . شددت الكرسى : تفضلى . أضفتُ : الأستاذ سيأتى بعد قليل ، لو فى المعتقل سيأتى . وتركتها ، ودخلتُ حيث الموقد والأكواب . وقفتْ أمام المرآة تمشط شعرها ، وحين ظنت أننى لا ألحظها أخذت تبكى وتنشج ، وأهدرت المناديل . أعرف أنها تراهن الآن عندما كن يلعبن ويمرحن ويجرين فوق الجسور ، وتتذكرتهم وهم يسهرون فى القوارب ويهمسون فى السينما ، ويتناقشون فى الكتب ، وفى الآخر يشدون أغطيتهم وينامون . كانت لما تنام ترى فى المنام طائرا كبيرا يلقى عليها حب الرمان . قلت الأحمر المتوهج . انحنيت ، قدمتُ الشاى ، سكر خفيف ، اعتذرتُ عن عدم وجود اللبن . وضعت رأسها على المائدة ونامت ، استغرقت فى النوم ، وبدأ الظلام ينتشر فى المكان . لا توجد كهرباء ، المصابيح باردة ومتربة . داعبتُ شعرها فقامت ، وكأنها نامت دهرا . قالت : ياه .. كنت معهم .. عندما دفنوا جميعا سواى .

أخذتها تحت إبطى وخرجنا من الظلمة إلى الظلمة ، وصدمتنى رائحة البارود والموت . مالت برأسها على كتفى وقالت تداعبنى بابتسامة مكسورة : انظر .. الغزال يركض ورائى .





مشاهد الشتاء الاخير

العصافير تسقط بين فروع الشجرْ ...

الميادين تنسج أغطية الثلجِ ،

والقمم النائياتُ ..

وبين الثلوج يموت الزَّهَرْ ..

والبغيَّاتُ يملأن أرصفةَ البحرِ ..

والوارثون يبيعون سيدة القصرِ ، جاريةً للتترْ ..

**

عاشقانِ

يبوحان

ينتظران رحيل الغيومِ على المقعد الخشبيِّ ،

ويرتقبان سطوع القمرْ ..

إن وجهيهما يحملان ــ برغم دموع الشتاء ــ الأمانَ ..
وبهجَة كل الحدائق عبر فصول الربيعِ ..
وحلولها ترسل الطيرُ ، أنشودَة الموعدِ المنتَظَر ..

**

المدينة ترتعد الآن تحت الرياحِ ..
وتحت السيولِ ، وتحت الرصاص الذى ينهمرْ ..
الرعود تُدَمدِمُ ، والبرق يغزو المخادعَ والطرقاتِ ..
الصغار يفرُّون للأمهاتِ وأدمعهم تنحدرْ ..
المطارات تأكلها النارُ ..
تهوِى الجسورُ إلى النهرِ ، ثم تغوصُ ..
الرءوسُ معلقة فوق باب المدينةِ ..
والدم ينساب فوق الحجرْ ..

**

الحبيبان ينفصلان عن الكونِ ،
يلتقيان على قُبلةٍ فوق حلم البَشَرْ ..
قابلانى وقد يَمَّما المنحَدَرْ ..
يا لوجهيهما الحالِمَيْن الصغيرينِ
إنهما بعد لم يهزما ..

كنتُ مثلهُما أعرفُ الحُب والبِشْرَ ..
مثلهما أجهل السرَّ ..
أجهل طعم النبيذ الخَطِرْ !
يا لوجهيهما المشرقين السعيدينِ ،
إنهما يجهلانِ العجوز التى
أُنفق العمر أقرأ فى سِفْرِها ..
ثم أرحلُ فى ركْبِها ..
تاركاً فى الشطوط البعيدةِ حُبَّ الصِّبا يُحْتَضَرْ ..

قاسم مسعد عليوة

الممثل العظيم س . ج .



(س . ج .)ممثـل ذائـع الصيـت ، يحظى بحب الجمهور واحترامه ، وهذا مـا دفعه إلى التفكـير بصورة جدية فى خوض المعركـة الانتخابيـة القادمـة ، مؤملا فى الحصول على مقعد فى مجلس الشعب . وهو ممثل من نوع خاص ، قلما تجود بمثله الايام ، ونادراً ما تشهد مثلـه خشبات المسارح والاستوديوهات . فهو لا يكتفى بقراءة السيناريوهات ونصوص المسرحيات المقدمة إليه ، وإنما يدرسها ويستذكرها ويحفظها عن ظهر قلب ، لدرجة أنه اصبح يمتلك تلك المقدرة العجيبة التى تُمكنه من التنبؤ بما عساه ان يحدث ، فى اى نص جديد ، من أول سطـر أو سطرين يقراهما عليه اى مخرج يُمنى نفسه بـأن يعمل (س . ج) معه .

وإذا ما رايته اثناء البروفات فانتَ ترى لهباً يتحرك ، او حريراً يتموج ، او مارداً إذ يَصَّاعد مع دخان القمقم ، او اى شىء آخر يمكن تخيله ، فله روحٌ قادرة على أن تُحيى الكلمات الجامدة ، والمشاهد المُعادة المكرورة ، فتراهـا وكأنها تحدث لأول مرة . وهو لا يجلس اثناء البروفات إلى ترابيزات القراءة كما يفعل زملاؤه ، وإنما ياخذ فى التحرك يُمنة ويُسره ، ويدور ويلف ، وقد يجلس القـرفصاء ، أو يقفز فوق الترابيزة ، او يتعلق بالحبال المدلاة ويتارجـح للحظات . واحيانا ما تستغرقه تأملات جِد عميقة ، فتراه مغمض العينين ساكنا حتى لكانه واحد من النساك . فإذا خرج من تأملاته فهو شاحب الوجه ، غائم البصر ، يتحرك كالمنوم . يبدأ بتمتمات خفيفـة ثم لا يلبث ان يندمـج فى الدور . إذ ذاك ترى الجميع مشدوهـين فاغـرى الافواه ولا تسمع صوتـاً سوى هـديره المحسـوب او غمغماتـه الرائقة . وإذا سَكَتَ فهذا إذنٌ منه لطيور الصمت أن تحط للحظات ريثما يستفيق الحضور من ذهولهم . بعدها ترى خبراء الماكيـاج وهم يهرولـون إليه بمنـاشفهم وأدواتهم وياخذون فى تمشيطه وتزجيج حواجبه وتخطيط وجهه بما يحتاج إليه الدور .

واحيـانا مـا تستوقفـه نقطـة فى الحـوار او الجُمـل

الإرشادية فيثير حولها نقاشا . فتعجبُ كيف اكتشف أن هذه النقطة البسيطة ــ على تفاهتها ــ تحتوى كل هذه المضامين الخطيرة . ولأنها مضامين جد خطيرة ، فإنها تقوده إلى العديد من القضايا العامة التى يجعلنا الخوض فيها فى موقف لا نُحسد عليه ، فترانا وقد وضعنا أيادينا على قلوبنا وراحت رؤوسنا تتلفت فى كل اتجاه . وقد يذهب بعضنا إلى الأبواب والنوافذ ليغُلقها ، فحبنا لـه يجعلنا أخوف الناس عليه .

وهو رقيق جدا ، وشفيف جدا ، وبه عفة حالت بينـه وبـين هواة القيـل والقال . ولطـالما حـاولوا جعلـه مادة لحكاياتهم التى يروجونها فى أوساط الفنانين ، ويسودون بها صفحات المجلات الفاضحة ، لكنهم فشلوا . وبحكم صلتى به أشهد بأنى شاهدتُ عشرات الفـاتنات ، ممن يتربعن على عروش الفن ، وممن يسعين إلى هذه العروش ، وهن يـرمين بـأنفسهن عليه ، ولا ينلن منـه غير الصـد المهذب ، فيزددن شغفاً به ولا يعادينه .

إذا ما دخلتَ شقته ، ونادراً ما يـدخل أحـدٌ شقته ، ظننته فتى مراهقـا من كثرة صـور الممثلين التى تـزحم حوائطها . وهو لا يُعلق صورة لممثل لا يُحبه أو يُقـدره . ولأنه يُقدر نفسه حق قدرها ، فإن بعض الـزوايا مـزينة بصوره أثناء تأديته لأهم أدواره ، وبعضها يسجل لحظات خاصة تضمه وزملاءه خلف الكاميرا أو وراء الكواليس . أكثر من هذا ، فلن تستطيع التحرك بسهولة دون أن تشفط بطنك أو تمشى بجنبك لتتحاشى إسقاط أى من المانيكانات ، المتناثرة هنا وهناك ، مرتدية ملابس أهم الشخصيات التى أداهـا فى المسرح والسينمـا ، فتغضبه . وخـلاف ذلـك فالفوضى هى المتحكمة ، فالثلاجة والتليفـزيون وشـاشة العرض الخاصة وأرشيف الأفلام وأرفف الكتب ومائدة الطعام ، كلها موجودة بالأنتريـه . أما الغُـرف الأخرى ففيها أشياء لا أعرفها لأننى لم أدخلها .

وسط هذه الفوضى قد يُدهشـك أن ترى (س . ج .) نصف عـار ، وقـد انثنت إحـدى ركبتيـه فـوق رقبتـه واستراحت سمانة ساقه فوق كتفه فتدلت قدمه على زنده . أو لعلك تفغر فاك مشدوها وأنت ترى بأم عينيك (س . ج .) العظيم نفسه إذ يستقيم مقلوبا بين الصور وزحام الأنتريه ، طويلا ، مشـدودا ، وممشوقـا ، مرتكـزا على ذقنه ــ نعم ذقنه ــ وفاردا ساعديه . قد تندهش أنتَ ، أما أنا فقد كففتُ عن الاندهاش ، فقد أفهمنى ذات مرة ، بعد ما نفخ نفسه وأوداجه حتى تحول إلى برميل ، ثم عاد واسترق ونحل حتى تساءلت عما إذا كانت له ــ مثلنا ــ أحشاء ، وأكد لى بأنها ليست اليوجا التى يمارسها ، ولكنه التمثيل .

ولأنه يُحب أهل الحارة التى نشأ فيها ، وكل النـاس الذين يشبهون أهل حارته ، فقد حشد خيرة فنانى وخبراء صناعة السينما وانتج فيلماً يتغنى بالأحيـاء الشعبية . ومزج حياته بحياة كل المحيطين به فى الحارة . وفى غرفة العرض الخاصة ، كان يُفاخر بأنه هو ذلك الصبى المتسخ الـذى ينتعل الشبشب مقطـوع السير ، ويـرتـدى تلـك البيجامة القصيرة . ولأنه أعطى هذا الفيلم خُلاصة فنه ، فقد ظل يُعرض لثلاث سنوات متصلة فى إحدى عشرة دار للسينما .

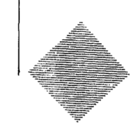
مع ظهور فكرة دخوله المعترك النيابى احتلت المساحات الشاغرة من الجـدران صور لقطـاعات من الجمهـور فى مناسبات معينـة ومن زوايا مختلفـة ، كما تكـدست على المكتب كتب فى الاجتماع والاقتصاد والسيـاسة . وطـرأ تغيير على سلوكه داخل الشقة ، فهو الذى لم يتعود الوقوف

أمام صوره أو صور الممثلين الآخرين ، أصبح يقف أوقاتا طويلة يتأمل وجوه وأجساد وأردية الجموع المحتشدة على الحوائط . أكثر من هذا ، أصبح يقرأ سيناريوهاته وخطبه ويراجعها على قسمات وملامح هذه الوجوه .

ولما أمر بسحب نسخ فيلمه من السوق لئلا يؤثر على الناخبين ، راح مديرو شركات التوزيع يتصلون به وبى ، بصفتى مديراً لأعماله ، محتجين ومندهشين . وحينما كنتُ أرد بما سمعته منه مراراً . هل للمرشحين المنافسين نفس الفرصة ؟.. كانوا يسكتون وأنا أعلم أنهم يظللون يتطلعون لبرهة إلى سماعات التليفون التى ينبثق منها هذا الكلام العجيب .

عندما دخلت عليه هذه المرة لم أعرف إن كان يستذكر إحدى السيناريوهات أم يتدرب على إحدى خطبه ، فجلستُ أمام التليفزيون وفتحته لأتلهى بمتابعته بعد ما قمتُ بإخفات الصوت حتى لا أُشتت انتباهه ، فقد كان يؤدى السيناريو أو الخطبة بطريقة البانتوميم ، ويتحرك ببطء بين المانيكانات والصور الحاشدة . تركته يؤدى ما يشاء بالطريقة التى يشاءها وتابعت بطل الفيلم الذى كان يقرأ شيئا . لفت انتباهى أن (س . ج .) كان منحنيا هو الآخر على الأوراق التى بين يديه . فى لحظة واحدة استقاما . ابتسمت فى سرى ورحتُ أتابع حركة البطل داخل غرفته ، إلى أن جاء (س . ج .) أثناء أدائه ، ووقف أمامى فى المنطقة الخالية خلف التليفزيون . قرأتُ المكتوب على الورقة التى سُلطت عليها الكاميرا ، وقلت له : « هذا الرجل يبدو أنه ثائر سياسى » . لكنه لم يرد ، فقد كان مشغولا بفتح الثلاجة ثم التقط زجاجة ماء شرب منها . لدهشتى رأيت بطل الفيلم يفعل نفس الشىء . رفعت بصرى إلى وجه (س . ج .) وهو يهرش أنفه وشعر رأسه . نفس الشىء فعله بطل الفيلم ، تساءلت : « أيهما يقلد الآخر ؟ » تحرك (س . ج .) يمينا ، ففعل الممثل نفس الشىء . يسارا ، تحرك معه فى نفس الاتجاه . تحرك الممثل للأمام ، ففعل (س ج .) نفس الأمر وأصبح خلفى . تابعته ، فرأيته يُمسك بالقلم . استدرت إلى التليفزيون فوجدت الممثل يفعل نفس الشىء . هممت بلفت نظره إلى ما يحدث ، إلا أن الشاشة شدتنى بذلك الشبح الآدمى الذى انبثق فجأة من وراء الستارة وضرب البطل على رأسه ثم فتح الباب وسحبه إلى الخارج . استدرتُ نحو (س . ج.) بسرعة فلم أجده . اندفعتُ من الباب المفتوح ، لكنى لم أجد أحداً . عدتُ إلى الشقة وفتشتُ كل الغرف دون جدوى ، ارتطمت عيناى بالورقة التى كان يكتب عليها فقرأتُ فيها كلمتين اثنتين « جمهورى الحبيب .... » .

أحمد بخيت



ركعة الشاهد

« ركعتان فى العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم »

الحلاّج

وحدى ومن أَلِفى اسير ليائى
تتوحش الغربات تحت ردائى
امشى لكى امشى
وتلك إجابتى
عن فوضوية هذه الأعضاء
لى أن افتش فى رصيفٍ غامضٍ
عن سيرةٍ ذاتيةٍ لحذائى
خطئى حنين خُطىً لآثار الخطَى
ودمٌ يقولُ : تقدّست اخطائى
لى أن تسمينى الجراح نبيّها

لى أن أقول : تباركت آلائى

سبحان من جعل الشهادة مهنتى

والجرح والسكين من أسمائى

بينى وبين الله صرخة جائعٍ

من صيف دمعتِه ربيع غنائى

فى البدء قال : اقرأ

قرأت فصاح بى :

لقد اصطفاك الحزن للإسراءِ

قلت : الرؤى اشتبهت

أشار

تبعته

قلت : استخر لى

قال : صلِّ ورائى

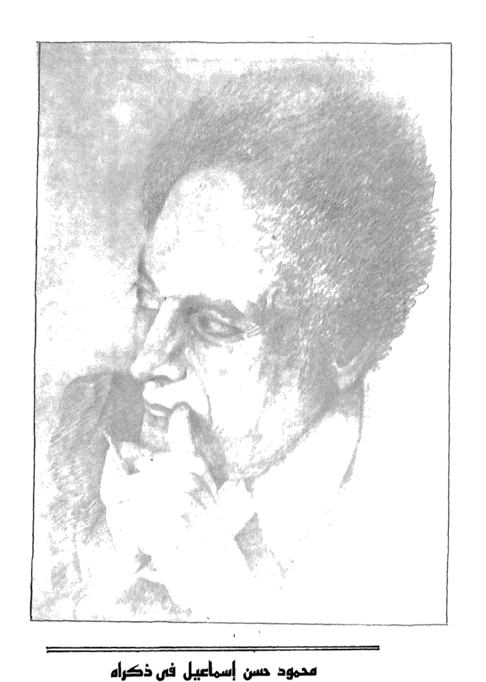
فبكت عيونى قال : دمعةُ مؤمنٍ

ما بالها وثنية الأزياء

طوبى لمن نحروا القلوب وضيَّفوا

(جبريل) فوق موائد الفقراءِ

مطرٌ يخطُّ على قميصى آيةً
ويقول موعدنا بغار (حراءِ)
هذا بريد الله كل سحابةٍ
شهدت على صدرى صلاة الماءِ
لما وصلت إلى سماء كلامها
رفع الحجاب أنا الرؤى والرائى
أأتوب عن هذا العذاب ولم تتب
عن حبها الباكى سماء شتائى ؟
الخزُّ بين يدىْ (يزيدٍ) راكعا
ودم (الحسين) يسيل تحت ردائى ؟
أنا شاهد المأساة أكتب ما أرى
وأؤرخ الأيام بالشهداء
سأقول لاءاتى وأبتر ركبتى
كى لا تخرَّ لركعةِ استجداءِ
هى ركعة فى العشق
لست أُتِمُّها
إلا على سجادةِ الشعراءِ



محمود حسن إسماعيل فى ذكراه

● فاروق شوشة ● أحمد درويش ● شفيع السيد ● حسن طلب

« رياح المغيب » قصيدة للشاعر تنشر لأول مرة .

رياح المغيب

مقاطع من قصيدة طويلة لم تنشر للشاعر

رياح المغيب

للشاعر محمود حسن إسماعيل

٢٥ مارس ١٩٤٢ م

١٤ نوفمبر ١٩٤٢

٦ مايو ١٩٤٢

٢٥ مارس ١٩٧٢

٢٥ مارس ١٩٧٢

ED 8 8 3 4 G WAH

ED

«رياحُ المغيب!!»

«إلى التي شربت معي لحن الرياح في غروب صيف مات!»

يا رياحَ المغيبْ يا أغاني الزمنْ
أيُّ سرٍّ رهيبْ في حنانِك استكنّ
للشقيِّ الغريبْ فوقَ هذا الوطنْ..

x x x

هل سمعتِ الجبالْ في سكونِ الظُّلَمْ ؟
تشتكي للرمالْ سحرَها من قِدَمْ
أم سمعتِ الخيالْ جرعةً من عدمْ
فعبرتِ التلالْ والربى، والقممْ
غايةً من زوالْ أطلقتها السُّدُمْ

- ٢ -

شابَ فَوْدُ الغيوبْ وهْوَ ريّا الفِتَنْ
إنْ سَرَتْ لا تؤوبْ أو يكنْ لا تُثَنّ ...

x x x

« يا رياحَ المغيبْ يا أغاني الزّمنْ ... »

x x x

هل يَمُجُّ البحارْ لاغطاتِ الزَّبَدْ ؟
تشتكي للقِفارْ مِنْ قيودِ الأبَدْ
مِنْ قديمِ الشِّفارْ مَوْجُها مُذْ بَدا
مَلَّ طولَ الإسارْ بينَ جَزْرٍ ومَدّْ
فارتمى واستجارْ مِنْ ضلالِ الأمَدْ ..
فهْوَ مِثْلُ الذّنوبْ نَمْحوها في الوَسَنْ
وهْوَ مِثْلُ القلوبْ نَصْحوها في الفِتَنْ ...

x x x

-٣-

« يا رياحَ المَغيبْ   يا أغاني الزَّمنْ .. »

x x x

هل سمعتِ الرِّياحْ   أختكِ النّادِبَهْ
خلّفتها في الطّماحْ   قِصَّةً هارِبَهْ
سطّرتْها الجراحْ   والمُنى الغارِبَهْ
ورَوَاها الصَّباحْ   للرُّؤى الكاذِبَهْ
وانْتَشَتْ بالنُّواحْ   وانْثَنَتْ غاضِبَهْ
فهي حَيْرى تلوبْ   مِنْ زِعافِ المِحَنْ
وهي سَكْرى تذوبْ   في حَشاشَةِ دَنّْ ..

x x x

« يا رياحَ المَغيبْ   يا أغاني الزَّمنْ .. »

x x x

هَلْ رَأيتَ الظَّلامْ   في شِعابِ الجَبَلْ ؟
قَدْ تَمَطّى وَنامْ   بَيْنَ حِضْنِ الأَزَلْ
فَهْوَ فَوْقَ الرَّغامْ   جاثِماً كالأَجَلْ
مارِدٌ مُسْتَضامْ   أَوْ شَقِيٌّ ثَمِلْ
هَلْ تُحِسُّ الأنامْ   والصِّبا والأمَلْ
فانْطَوى كالْمُريبْ   غالَهُ كُلُّ ظَنّ
فَهْوَ ضَيْفٌ غَريبْ   فَوْقَ هَذي القُنَنْ !

× × ×

يا رِياحَ المَغيبْ   يا أغاني الزَّمَنْ ..»

× × ×

-٥-

هلْ رأيتَ السَّحابْ ... وهْوَ دامٍ ضَجِرْ ؟
فارسٌ منْ عذابْ ... في شِراكِ القَدَرْ
جَرَّ فوقَ الهِضابْ ... رُمْحَهُ المُنْكَسِرْ
في يدَيْهِ الإِيابْ ... جازعٌ كالسَّفَرْ
أنتَ فوقَ التُّرابْ ... نوحُهُ المُسْتَمِرْ
وهْوَ فوقَ المَغيبْ ... صابرٌ مُطْمَئِنّْ
شابَ قبلَ المَشيبْ ... فانْدُبيهِ إذَنْ...!!

x x x

يا رياحَ المَغيبْ ... يا أغاني الزَّمَنْ...

x x x

-٩-

هلْ سمعتِ القبورْ   والثرى ملَّها ؟
وافلاتُ الدهورْ   خيَّمتْ حولها
كلُّ حيٍّ يدورْ   ثمَّ يأتي لها
نغمةٌ من غرورْ   عانقتْ ذُلَّها
توَّهتْها العصورْ   والبلى دلَّها..
في صداها الرهيبْ   ماتَ صوتُ الزمنْ
وانتهى كالمغيبْ   كلُّ سحرٍ وفنّْ !

× × ×

" يا رياحَ المغيبْ   يا أغاني الزمنْ .. "

× × ×

- ٧ -

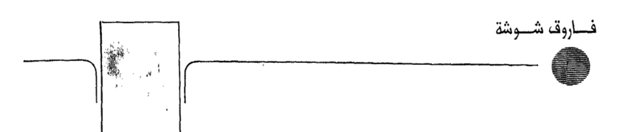
نشوة في يديك شعشعت خمرها ...
أي قلب شقي لم يذق سكرها ؟
أي لحن شجي لم يرد سحرها ؟
أي بحر عميق لم يزر نهرها ؟
أي سر خفي لم يكن سرها ؟
سقتها في الغروب من صحارى الحزن
حانة من قلوب قربت للزمن ..

× × ×

« يا رياح المغيب يا أغاني الزمن ... »

× × ×

فـــاروق شـــوشة



محمود حسن إسماعيل بين ديوانه « الملك » ووهم إمارة الشعر !

حين أصدر الشاعر **محمود حسن إسماعيل** ديوانه الثانى « هكذا أغنى » عام ١٩٣٨ ، بدا وكأنه قد ابتعد كثيرا عن خصوصيته التى تميز بها ديوانه الأول « أغانى الكوخ (يناير ١٩٣٥) الذى أثار عاصفة من ردود الفعل المختلفة .فهو أول ديوان يخرج على مسميات زمانه التى تجلت فى العديد من أسماء الدواوين ، ليجعل من الكوخ عنوانا ، ثم هو من حيث الجوهر أول ديوان ينتظم عالم القرية المصرية والفلاح المصرى من خلال رؤية إنسانية متعاطفة ، مليئة بالأسى والغضب والبكاء ، راسمة لوحات شعرية مؤثرة لواقع يضج بالشقاء والمعاناة والظلم .

وأصبحت قصائد الشاعر عن « **الكوخ** » و« **كنز الذهب الأبيض** » و « **القرية الهاجعة فى ظل القمر** » و**السنبلة وزهرة الفول** » و « **الريفية التى تسقط فى المدينة** » و « **دمعة بغى** » و **المؤذن** : « **شاعر الفجر** » و « **العذراء الشهيدة** » : الغريقة ، المغلولة الساعدين ، السابحة بفتنتها المقتولة على أكفان الموج ، والبومة والملحد » و« **ثورة الضفادع** » ، **والناى الأخضر** » ، و« **زهرتى** » أصبحت كل هذه القصائد بمثابة البشارات الأولى لعالم شعرى جديد ، يحمل شجنه الخاص ، وصوره الريفية الطازجة ومعجمه المتميز .

فى الجانب الآخر من المشهد الشعرى والأدبى ، كان هناك أنصار التقليد وعبادة السلف يرجمون الديوان وصاحبه ساخرين من لغته وصوره ، لا عنين توجهه إلى الريف والفلاح.فهو فى نظرهم شاعر روث البهائم ، ورفيق الثور والجاموسة ، وافتن بعضهم فصاغ قصائد « كاريكاتيرية » فى السخرية من شعر **محمود حسن إسماعيل** ، سرعان ما تلقفتها بعض الصفحات الأدبية ، لعل أقساها وأقذعها ما كتبه شاعر يدعى **فؤاد بليبل** » وما كتبه **محمد مصطفى حمام** ــ تحت أسماء عدة ــ عن الشاعر الذى يصلب الدجى فى دوحة القمر ، ساخرين من لغة « أغانى الكوخ » .

فى ديوان **هكذا أغنى** بعد سنوات ثلاث من صدور الديوان الأول ، يبدو الشاعر وكأنه قد أصبح « **قاهريا** » لقد ابتعد عالم القرية كثيرا عن وجدانه ، ولم يتبق منه إلا رواسب قليلة تمثلت فى قصائد ثلاث هى : « **راهب النخيل** » « **الغراب** » ، « **وسنبلة تحتضر** » **وهكذا قال النورج** . بينما تناثرت فى قلب الديوان أربع قصائد أخرى هى « **وطن الفأس ، والشادوف ، وعاهل الريف**» **وإلى دخان الكوخ** » .

وتقدمت إلى واجهة الاهتمام ، فى مستهل الديوان ست قصائد « **من نور فاروق** » وإحدى عشرة قصيدة من « **نار المعترك** » تحمل نبض الشاعر الوطنى ، وشظايا المشاركة فى النضال منصهرا فى أتون الحركة الوطنية ، إبان سنوات الدراسة فى دار العلوم .

ابتعد عالم القرية ، وبدأت صوره وأطيافه تغيم وتتوارى ، وتختفى من بؤرة الاهتمام ، بدءاً بديوان « هكذا أغنى » صحيح أنها لن تختفى تماما من سائر دواوين الشاعر ، لكنها سوف تتحول إلى صور جزئية متناثرة ، يستدعيها الشاعر – ضمن استدعاءات عديدة يقوم بها إبداعه الشعرى ، فى تجارب شعرية مختلفة ، حتى ديوانه الأخير « **موسيقى من السر** » . **وستبقى صور القرية والفلاح بمثابة اللوحة الأساسية لمختزنات الشاعر فى عالم الطفولة وفى عالم اللاوعى ، تمده وتلوّن شعره ومعجمه ، لكنها لن تصبح بذاتها قواما شعريا ، كما تشكلت فى قصائد ديوانه الأول أغانى الكوخ** » .

هل هو تراجع عن الخط الأول ؟ أم هو تأثر من الشاعر بما وُجّه إلى ديوانه الأول من نقد ساخر عنيف ؟ أم هو التفات طبيعى إلى عالم جديد يستولى على الشاعر منذ وطئت قدماه القاهرة (فى أكتوبر ١٩٣٢) وكان أول ما فعله بعد نزوله من محطة السكة الحديد هو المشاركة فى جنازة شوقى أمير شعراء زمانه (وهى مشاركة ستأخذ مدلولها الرمزى فيما بعد) أم أن عينى الشاعر قد أصبحتا متعلقتين بالقصر وصاحبه ، بعد أن انسلختا – أو هكذا يبدو لنا نحن قراءه – عن الكوخ وصاحبه . إن لوحة الإهداء فى صدر ديوان « هكذا أغنى » تنم عن بعض معالم هذا التحوّل :

فاروق ، نورك أسرى بى إلى فلك
فى عالم الخلد دانت لى منابره
منذ انتشيت به ، والشعر معجزة
إلهامها منك ، قد فاضت زواخره
سكبتهُ من دمى ، فانساب فى وترى
وجلجلت بفم الدنيا قياثره
فاسمع بواديك لحناً ، راح من طرب
يُزهى بتاجك فوق الشمس شاعرهُ
وثبْتَ بالجيل حتى اشتد ساعده
وهبّ يفترع الجوزاء خاطره
والشعر كرّمت فى الآفاق وثبته
فروّعت شاطىء الوادى بشائره
إن كان هذا وحظى فيه أولهُ
ماذا يكون بظل العرش آخره ؟

والشاعر – بالطبع – حرّ فى هذا التحول ، حر فى الاستجابة لما يمور به وجدانه ويمتلىء . وهو أيضا أمر لا يوقع الشاعر فى مساءلة أخلاقية أو وطنية فالمليك – فى ذلك الوقت ، وفى السنوات الأولى من توليه العرش – هو أمل شباب مصر ، ورمز كفاحها ونضالها من أجل التحرر ، وقصره قبلة المتطلعين إلى عزّة مصر

وكرامتها لكنا فقط نسجل الإرهاصات الأولى فى هذا التحول الذى حمله ديوان«هكذا أغنى ، ليفرد له الشاعر بعد ذلك (فى أول يناير ١٩٤٦) ديوانا كاملا بعنوان « فاروق الملك » يهديه إلى صاحب الجلالة بمقدمة نثرية فاتنة ، تضج – على الرغم من التحول الكبير فى مسيرة الشاعر - بأصالة الانتماء إلى عالمه القديم الأثير : عالم القرية والفلاح ، والبؤس والشقاء عندما يقول :

مولاى صاحب الجلالة .

هذا هتاف الفن لأنوارك الجديدة فى كل آفاق الحياة سكبته من دمى غناءً يفيض للدنيا بحبك ، وينبض فى جوانح الزمن بآيات وطنيتك .

وحملته إلى الوجود أمانةً عن تراب واديك العزيز . من القرية التى خُضتَ ظلامها وأسقامها حتى طرقت (باب الكوخ) بيمينك لتطمئن على حياة شعبك ، فشددت ساعد الفلاح والعامل ، ورقأت دمعة البائس والسّقيم ، ونفضْتَ غبار الذل والمسكنة عن هؤلاء الذين طرحتهم عبودية الفقر والجهالة فى كهوف النسيان .

هذه السطور من المقدمة النثرية لديوان « الملك » تكشف عن مضمون الديوان كله ، فهو ديوان ظاهره التغنى بعظمة الفاروق ، والولاء لعرشه ، ومباركة خطواته فى جنبات الوادى واقتناص التهنئة له فى كل مناسبة وحقيقية الحديث عن آلام البائسين وضراعات المحتاجين ، من رعايا المليك المفدى، من هنا ، تضج قصائد الديوان بمحاولة جذب انتباه الملك إلى مواطنيه الذين ينتظرون مواساته ويلتمسون خطاه الحاملة للبر والإحسان وكأن الشاعر صوت للرعايا الذين حرموا أن يكون لهم صوت وهتاف للمعوزين الذين أخنى عليهم الدهر والفقر والمرض والعلة ، وطحنتهم الأيام :

كم بائسٍ كنت سلوانا لكربته
لولاك من دمعه يروى ويقتاتُ
وكم شقىٍّ الثرى ، عارى الأديم ، مضت
رفرافةً منك تُحييه الشعارات
وكم خريفٍ على (الأكواخ) أهلكه
نداك ، فهو رياحين وايكات
فى كل يوم شعاع آلق ذهبت
تطوف منك به للنيل دارات
عطف وبرٌ وإحسانٌ ومرحمة
يا قوم من هاهنا تزكو العبادات

وهذه الحقيقة التى يكشف عنها تأمل قصائد الديوان سارية فيها جميعا ، بنسب متفاوتة ، هامسة مرة وجهيرة أخرى ، مقاربة حينا وحينا مباعدة ، لكنها تظل نغمة أساسية يعزفها الشاعر ويعود إليها كلما كان « المليك » موضوعا شعريا .

لقد اقترن الوجهان معا : الملك بكل ما يرمز إليه من شباب ووطنية وآمال كبار ، والمعاناة التى تعتصر شعبه الصابر الآمل ! وعلى الشاعر أن يجمع بين الوجهين ، ويمزج بين البعدين فى إطار تعبيره عن هم قومى يمتلك عليه وجدانه ، ورسالة شعرية يريد أن ينهض بها على المستوى الذى هيأته له المقادير يقول عن الملك :

اسألو عنه دموع البائسينا
واسألوا عنه ليالى اليائسينا
أو ما كان لهم صبحا مبينا

وضحىً يفجأ بالنور أساهم
فجأة البشرى لضُلالُ المغانى

واسألوا عنه الضنى والشّجنا
والأسى فى أى قلب سكنا
أفما كان يذيق الحزنا

ما تذيق النار أعصاب الهشيم
فزعةَ الموت ، وإرجافَ الجبان
كم فقيرٍ زُرته عانٍ طريح
فى دجى (كوخ) كأحشاء الضريح

لحُتَ فى ظلماته مثل المسيح
فَأحلتَ النّوح مرْحاً ، والرزايا
رحماتٍ من يد الشاكى دوانى

وتتصاعد هذه النغمة حتى تبلغ مداها فى قصيدة من قصائد ديوان الملك سماها الشاعر « ركاب عيسى » وجعل لها عنواناً جانبيا هو « الفاروق فى أسوان » وقدم لها بكلمات يقول فيها : « فى شتاء سنة ١٩٤٤ هبت على أعالى الصعيد ريح فاجئة من وباء « **الكوليرا** » فآثر الفاروق مواساة شعبه المعذب فى جحيم هذه الحمّى الفتاكة » .

وبالإضافة إلى البعدين الأساسيين فيما سبق من قصائد هذا الديوان بعدى الملك المحسن المواسى والشعب المحتاج المنتظر،فهناك ــ فى هذه المرة ــ بعد الصعيد أرض الشاعر الأولى ، ومهبط رأسه ــ حيث ولد فى قرية النخيلة بمحافظة أسيوط ــ « وبعد الكوخ » ، الذى ما يزال مقيما فى القرار البعيد من وجدانه :

قال الصعيد ــ وقد كرّمت ساحته ــ :
نزلت بالركب أرواحا وألبابا
تسرى ، فتنشدك الدنيا أغانيها
زهواً وطيرا وأمواها وأعشابا
رآك فى (الكوخ) قوم لا حراك بهم
من الضنى فأهاجوا الريف إطرابا
سقيت أوجاعهم بُرءاً ومرحمةً
والدهر أترعها سُمًّا وأوصابا
قالوا : روى الموت بلواهم ، فقلت لهم
ركاب عيسى يردّ الموْتَ كذاباً
فاروق خف لهم فجراً ، يسوق لهم
بحراً من النور فى الظلماء سكابا
ويسبق الشمس (للأكواخ) يُلبسها
من النعيم سرابيلا وأثوابا

والشاعر لا يترك هذه الزيارة الملكية إلى الصعيد قبل أن يعتصرها شعرا ، وقبل أن يعزف على لحنها الأساسى تنويعات عدة ، من بينها الخفيف المنطلق كأنه أغنية يغنيها الناس :

سبقْتَ خطا الشمس للبائسين
وسقت الأمانى للعاثرين
فكنت كفجرٍ يشق السنين
ويمحو من الأرض خطو الظلام
مسحتَ بكفيكَ فوق السّقام
فلم يغْدُ فى الكوخ شاكٍ عليل

ومن بينها الثقيل المتئد ، يحمل سمْت صاحبه فنا واقتدارا ، ولغة وصورا شعرية ، هنا نجد محمود حسن إسماعيل الذى نعرفه ، وهو فى أحسن حالاته وأكثرها اتساقا مع نَفَسِهِ الشعرى :

دخلْتَ فى ظلمة الأكواخ تقتلها
برحمة لم تدع فيهن لهفانا

لما رآك الحيارى فى مخادعهم
شكوْا إليك الضنى : فقراً ونسيانا
بسطْتَ يمناك تغطاءً وتعزيةً
لم تنس فى زحمة الأسقام إنسانا
نسختَ رعشة حُمّاهم بفرحتهم
فاشربوا منك طبَّ الروح ألوانا
ورفرفت لك أيديهم كأنهم
ظماء طيرٌ رأت فى البيد غُدرانا
طراقُ باب الحزانى أنْتَ أم قدر
لم يُبق للهم فى واديهم شانا

وهو لا يخجل من أن يُضَمن ديوانه « **الملك** » قصيدة عنوانها « **أغنية الحُفاة** » ولماذا يخجل وهو متسق مع نفسه ورؤيته الشعرية والإنسانية ! وكعادته يقدم للقصيدة — التى وضع لها عنوانا ثانيا على طريقته — هو : « **تشهد الفأس** » بكلمات يقول فيها :

« هؤلاء الذين أدمى الحفاء أقدامهم ، وبرّح بأيامهم الشقاء ، تلفت إليهم الفاروق فكانت لفتته أول نداء **للعدالة الاجتماعية ، ويقظة الشعور الإنسانى بهؤلاء المكدودين فى دروب الحياة ، وكانت أول نواة لمشروع الحفاء :**

قل لسارين مشوا فوق الثرى
بقلوب كخطاهم داميات
ومشت أيامهم بين الورى
فى ظلام البؤس حيرى حافياتِ
أسبغ التاج عليكم نوره
ورعاكم وحباكم بِرَّه
فاطرحوا الشكوى وإن طال السرى
أيقظ الله لكم جفْن الحياة

فى عبير الحقل ، أو رمل الهجير
تشهد الفأس على آلامكم
لا تمّرون بنبع أو غدير
لم يصفق لوعةً مما بكم
وعلى راحاتكم ينمو الزهر
وإلى الوادى تزفون الخبر
فإذا عدتم حُفاةً فى المسير
تجرح الطير أغانيها لكم !

فى قصيدة أخرى عنوانها « من أغانى اليائسين » تجيء فى سياقها الطبيعى بعد أغنية الحفاة يقول الشاعر :

يا يد الفاروق إنا معشر
هدنا البؤس ، وأبلانا الضنى
نحن أكباد تقراها الأسى
ومشى الداء إليها موهنا
وجراح — لا طعمتم نارها —
أترعت فى جانبيها الوهنا
نلبس الليل رداءً ، فإذا
نصل الليل ، لبسنا المحنا
وسرينا مهجاً لا تشترى
ولو أنّ الموت كان الثمنا
وأعدّنا الرمة راحاً وخطىً
ودفنّا فى الضلوع الزمنا
فارحمونا واجعلوا من ضعفنا
قوة فى الباس تحمى الوطنا

وعندما نجا الفاروق من حادث القصاصين واحتفلت الأمة المصرية بذكرى نجاته فى ١٥ نوفمبر ١٩٤٤ بدار الأوبرا الملكية » كان محمود حسن إسماعيل على راس المنشدين والمهنئين بقصيدة من روائعه وجدت طريقها

سريعا إلى ساحة الغناء ، ولم يفتْه أن يغرس (الكوخ) من جديد فى ثنايا قصيدته « من ذلك الفارس ؟ » :

من ذلك الفارس البيضاء جبهته
كأن أنوارها للنصر آيات
أومأ إلى أدمع الأيام ، فاهتلكت
وقُتّلت فى مآقيها الشكايات
ومرّ بالليل والظلماء عاكرَة
ففُجّرت منه أنوار وهالاتُ
وجاس فى (الكوخ) أرضاً غرسُ تُربتها
جوع وشكوى وأسقام وعلاتُ
يمش العراة بها فانين تُبصرهم
وفيهم من بنى الدنيا علامات
مهلهلون على أبدانهم مزق
كأنها لصراخ البؤس رايات
خفوا إليه جراحاً غاب عائدُها
وطبّها ، وتجافتها الرعاياتُ
ورفرفوا كطيورٍ جاءها خبرٌ
أن الربيع له فى الروض خطوات
طاروا له رغم بلواهم ، وحرقتهم
كما تطير إلى الحق الظلامات !

تعمدت أن أطيل فى هذه الاقتباسات من الديوان ديوان **الملك للشاعر محمود حسن إسماعيل** . فالديوان الذى أسقطه الشاعر من سجل دواوينه وأهال عليه تراب النسيان ولم يعد يعترف به ـ غيرُ متاحٍ للناس ، مفقود من المكتبات ، مفتقد لمن يحاولون الاقتراب من عالم **محمود حسن إسماعيل** الشعرى ثم هو أيضا الديوان الوحيد الذى يعود من خلاله الشاعر إلى رمزه الدال . «الكوخ» بعد أن كاد يتخلى عنه فى دواوينه السابقة ، وهو الذى أعطاه حضورا شعريا طاغيا منذ اتخذه اسما لديوانه الأول ـ حامل شهادة ميلاده الشعرى فى جلبة ودوىّ «**أغانى الكوخ**» لذا ، فقد رأينا صورة الكوخ طافية مستمرة ، تنتظمها قصائد ديوان «**الملك**» جميعها سواء كان ذلك بصورة مباشرة أم غير مباشرة .

ثم هى اقتباسات تُتيح لنا قربا من بعض الملامح والقسمات فى قصيدة محمود حسن إسماعيل . وهى قسمات تغرى الناظرين إليها من الخارج بالتوقف عند معجمه الشعرى وطريقته فى رسم الصورة الشعرية المركبة ، والفحولة اللغوية التى تنم عن عمق ارتباطه بالموروث الشعرى واختزانه لمكتسباته . كما تغرى ـ أيضا ـ أصحاب النظرة الأعمق بالتوقف أمام طريقته فى بناء قصيدته ، واستدعاء موروثه الشعرى ، والقدرة على المزج بين ما هو عابر ودائم ، بين ما هو جزئى وكلى ، بين ما هو خاص وعام ، فى تكوين شعرىّ شديد النفاذ بقوة موسيقاه ووضوح جرسه وصُداحه .

هذا الموقف الذى وقفه الشاعر من ديوانه ـ بالإسقاط والإهمال والتناسى ـ موقف يثير الدهشة والغرابة . فالديوان ـ بكل المقاييس الشعرية والإنسانية ـ شهادة لصاحبه لا عليه ، وإضافة إلى محاور عالمه الشعرى المتنوع الثراء والخصوبة . ثم هو صرخة وطنية حارة ، جاءت فى زمانها ومكانها ، لتكشف عن عمق انتماء الشاعر لتراب هذا الوطن ، وحمْله لمأساة إنسانه :ـ فلاح مصر ، دون أن يتخلى عن هذا الانتماء فى غمرة الشدْو بمآثر المليك وأياديه .

غير أن للمسألة فيما أرى وجها آخر . فديوان «**فاروق ، الملك**» للشاعر محمود حسن إسماعيل ليس منفصلا عن الوهم الذى عاشه الشاعر طيلة سنوات ـ ينافس فيه أستاذه فى الدراسة ونقيضه فى الإبداع الشعرى : الشاعر **على**

الجارم وهْم إمارة الشعر . وهو وهم أصيب به بعض الشعراء بعد رحيل شوقى عام ١٩٣٢ وخلوّ الساحة الشعرية بعده، وقد سبقه شاعر النيل **حافظ إبراهيم** بشهور قليلة - من شاعر كبير القامة يمكن أن تتجه إليه الأنظار وتبايعه بإمارة الشعر كما بويع شوقى فى عام ١٩٢٧ . وقد تخلل هذه السنوات حدث أدبى طريف تمثل فى مبايعة طه حسين للعقاد بإمارة الشعر ، لكنها مبايعة لم يجمع عليها الجمهور الأدبى ورأى فيها مجاملة شخصية وسياسية أكثر منها تكريما أدبيا حقيقيا . من هنا فقد سقطت الحكاية سريعا ونسيها الناس بعد حين ، ولم يذكرها العقاد نفسه ، وهو الذى اعتاد أن يفاخر بما لا يملكه الآخرون ، ويحتسبها من بين مآثره ، خاصةً أنه بدأ شبابه الأدبى بهجوم ضار على شوقى ومدرسته الشعرية فى كتابه «الديوان» الذى شاركه فيه المازنى .

لكن الحلم بإمارة الشعر لم يمت ، لم لا ؟ والساحة فارغة تتطلع إلى الفارس المقدام صاحب الهامة العالية والقامة الفارعة .

والغريب أنه من بين كل شعراء مصر كان كل من **على الجارم ومحمود حسن إسماعيل** يحمل مؤهلات التصدى لاصطياد هذا الحلم . كل منهما يحمل لغة طيّعة ، ونَفَسا شعريا قادراً ، وقدرة على المشاركة فى المواقف والأحداث والإدلاء فيها بنصيب ، فضلا عن امتلاك كل منهما لفكرة مبالغ فيها عن نفسه -: لم لا يكون خليفة لشوقى ؟ وما الذى ينقصه ويحول بينه وبين أن يكون أميرا للشعراء ؟ هل الصدفة وحدها هى التى جعلت من شاعرىْ دار العلوم **فرسىْ رهان فى هذا السباق الضارى طيلة سنوات ، وهما بين «التلميح والتصريح» يكادان يقتربان من حال المتنبى وهو يحلم بوهم الإمارة الذى لم يحققه كافور لكنهما - على عكس المتنبى - لم ييأسا ولم يتوقفا .**

و فى سياق هذه المنافسة يجىء ديوان «الملك» إسهاما فى تحقيق الاقتراب من القصر ، والمثول أمام ناظرى الفاروق والقذْف بآخر سهم فى الكنانة بعد أن سبقته سهام كثيرة فى ديوان «هكذا أغنى» .

إنه يختتم إحدى ترانيمه فى ديوان «الملك» هاتفا :

فاروق عوْدُكَ هزَّ أعطاف الحمى
فترنَّحت بهوى المليك مزاهرى
يمضى فمُ الشادين يهتف بالصدى
ودمى يرقرق فى الخيال مشاعرى
أنا ما شدوت ، ولا صدحت ، وإنما
أهديتُ نورَ التاج مهجة شاعرٍ !

وهو يستهل ديوانه«هكذا أغنى ، بترنيمة ملكية يكشف فى ختامها عن توقعه للفوز بما يؤمل ، وما يراه مستحقا له من سبق وتفوق ، وهى الأبيات التى قدمناها فى مستهل هذا المقال .

فاروق نورك اسرى بى إلى فلكٍ
فى عالم الخلد ، دانت لى منابره
منذ انتشيت به ، والشعر معجزة
إلهامها منك قد فاضت زواخرُه
سكبته من دمى ، فانساب فى وترى
وجلجلت بفم الدنيا قياثره
فاسمع بواديك لحنا ، راح من طربٍ
يُزهى بتاجك فوق الشمس شاعره
وثبت بالجيل حتى اشتد ساعدُه
وهب يفترع الجوزاء خاطرُه

والشعر كرمت فى الآفاق وثبته
فروعت شاطىء الوادى بشائرُه
وإن كان هذا وحظى فيه اوّله
ماذا يكون بظل العرش آخرُهُ !

فى الجانب الآخر من مضمار المنافسة كان على الجارم يمتلك من العتاد مالا يمتلكه محمود حسن إسماعيل . فحلته الكلاسيكية تستهوى جمهورا عريضا من شداة الشعر ومتذوقيه، ولغته الخطابية ذات الجرس العالى - من خلال أدائه العريض الجهير - تستولى على الأسماع ، وثقافته اللغوية ترفده بفيض هائل من المفردات والصيغ والتعابير - تجعل ما لدى محمود حسن إسماعيل من هذا اللون يبدو وكأنه أقل القليل - بالإضافة إلى أنه - أى محمود حسن إسماعيل كان يجنح إلى آفاق جماعة أبوللو وتجارب الرومانسيين وصياغات المهجريين ، بما يبعده كثيرا عن جمهور الجارم المتحمس لحراسته للقصيدة العربية فى طابعها الأصيل .

كان الجارم يتأمل حاله بعد رحيل **شوقى وحافظ** . إنه وحيد ، فلم يعد فى الساحة سواه من كبار الشعراء :

أيها الشاعران قد صوّح الدوح وولّت بشاشة البستان

وخلا الربع ، لا قراع كئوس ضاحكات،ولا رنين قيان

ومضى الركب بالرفاق ، وخلاّنى وحيداً أبكى على خُلاّنى

وهو ينتهز فرصة عيد الجلوس الملكى ، بمناسبة تولى الملك فاروق سلطاته الدستورية فى مايو سنة ١٩٣٨ ، ليفصح عن بعض خيوط «الحلم الكبير» :

الشعر للملك مرآة مخلدة
على تعاقب اجيال وادهارِ
صورت فيه سنا الفاروق مؤتلقاً
يزدان باثنين : إجلالٍ وإكبار

حتى نصل إلى قوله وهو يخاطب الفاروق :

شدوتُ باسمك حتى كدتُ من طربٍ
اظننى ذا جناحٍ بين اطيار
فإن سمعتَ رنيناً كلة عجب
فالعود عودى والأوتار اوتارى

وفى تهنئة الملك بالعيد - عام ١٩٣٧ - يقول على الجارم مشيرا إلى نفسه فى مطلع قصيدته وهو الطائر الفريد :

اسمعتَ شذوَ الطائرِ الفريد
هزجاً يناغى فجرَ يوم العيدِ

ثم يقول :

مولاى إن الشعر يشهد انه
بلغ المدى فى ظلك الممدودِ
الفى خلالا لقّنته بيانه
فأعادها كالصادح الفريد
فلكم بعثت مع الاثير وحيدةً
فى فنها تشدو بملك وحيد

وفى قصيدة رابعة يتحدث الجارم عن شعره ، واصفاً إياه بصفات تذكّرنا برأى المتنبى فى شعره ، كما تكشف لنا - فى الوقت نفسه - عن رأى **على الجارم** فى شاعريته وصورتها فى مرآة ذاته ...

دعوت إليك الشعر فانقاد صعبُه
وقد كان قبل اليوم شُمساً جوافلهُ
وما كدت ادعو الوحى حتى سمعته
تُنادهنى آياته ورسائلهُ

خيالٌ ، إذا أرسلتهُ إثْر نافرٍ
أتت بأعزّ الآبدات حبائلُه
ولفظ كوجه الروض في ميعة الضحى
وقد صدحت فوق الغصون عنادلُه
إذا قلتهُ ألقى عطارد سمعه
وساءل شمس الأفق من هو قائله
وإن سارت الريح الهبوبُ بجرْسِه
فآخر أكناف الوجود مراحلُه
إذا ذُكر الفاروقُ فاض معينُه
وشجّت قوافيه ، وعبّت حوافلُه !

وفي زواج الأميرة فوزية من شاه إيران سنة ١٩٣٩ يشارك الشاعر على الجارم بالتهنئة ، محددا موقعه من القصر الملكي ، وشعره من صنعه كما يقول :

أميرة النيل ، غنى الشعر من طرب
لولا قرانُك ما غنىًّ ولا فاها
إني وألحان شعري صنع بيتكمو
فكم من الفضل أولاني وأولاها
لولا مدائحكم ما كان لي قلم
يوماً على الأيك وابن الأيْك تياها

وهو كلام يذكرنا بما قاله محمود حسن إسماعيل في ديوانه ، هكذا أغنى وهو بين يدى المليك :

نوران: نور هدىً ونور تبسّم
سطعا،فراح الشعر يسطع من فمي
فهتفت : يا دنيا الملائك طهرى
وترى ، ومن آيات وحيك الهمى
هاتي لى النغم الجديد ، بغيره،
ما اهتز للشعراء سمعُ الأنجمِ

إنى سأهتفُ للمليك بآيةٍ
بيضاء ، مثل جبينه المتوسّم

وفي تهنئته بالزفاف الملكي السعيد (ليلة ٢٣ يناير ١٩٣٨) يزف الشاعر محمود حسن إسماعيل تغريدته في سماء عابدين :

«فاروق» ليلتك الخلود ، فقل لها
زفّى الخلود إلى الحمى وتمهلى
واسمع نشيد الروح من مترنمٍ
طيرُ الخلود بسحره لم يهدل
أشجاك تغريدى ، فهاك ملاحنى
هتفت بوحى من سناك مُنزّلِ
للشاعرين بلاغة فضفاضةٌ
حُشدت بلفظٍ في الحلوق مُجلجلِ
وأنا الذى شعرى نفاثة مهجتى
سكبت جداولها بهمس الجدولِ
يوم الفخار سنلتقى .. انت العلا
وأنا الصدى في ظل عرشك ،فأصغ لى

وفي قصيدته يوم التاج يقول :

مولاى : إن ترنمى سحْر النهى
فاطرب ، فمنك خيالُه وبهاؤه
ياليتنى مثل الحمام بظلكم
شادٍ يرفُ من الخلود هواؤه
حتى أُرقرقَ في النعيم ملاحنى
وأذيع إعجازاً خَبتْ أصداؤه

.....

ويطول مجال الاستشهاد لو حاولنا استقصاء ملامح الوهم أو الحلم بإمارة الشعر الذى عاشه الشاعران على الجارم ومحمود حسن إسماعيل ، وظلا مخلصين له سنوات طويلة بين الثلاثينيات والأربعينيات ، دون أن

يدركا أن الدنيا من حولهما قد تغيرت ، وأن مياهًا شعرية جديدة قد بدأت تصب فى بحيرة الشعر ، وأن الإجماع الذى لقيه **شوقى** عام ١٩٢٧ بوصفه زعيما للمدرسة الكلاسيكية و(خاتمة للقدماء وطليعة للمحدثين) كما وصفه بعض الدارسين ، هذا الإجماع لم يعد قائما ، ولم يعد يحظى به أحد . فالذوق الشعرى اختلف ؛ والساحة الشعرية تشهد تيارات جديدة لجماعات الديوان والمهجر وأبوللو ، فضلا عما تقدمه الترجمة الشعرية لبعض النماذج الشهيرة فى إبداع **كيتس وشيلى** ووردزورث من الشعراء الإنجليز **والفريد دى موسيه والفريد دى فينى وهيجو وبودلير ولامارتين** من الشعراء الفرنسيين ، إن رياحا مغايرة قد بدأت تهب ، ولن يتوقف هبوبها منذ ذلك التاريخ ، وأولى علاماتها أنها أزالت من الساحة وهم إمارة الشعر نهائيا وبلا عودة ، وأفسحت الطريق فيما بعد لأكبر حركة تجديد عرفها تاريخ الشعر العربى ، بدءا من ختام الأربعينيات وأوائل الخمسينيات حتى اليوم .

لكن القيمة الكبرى **لمحمود حسن إسماعيل** ماتزال - بالرغم من تعتيمه على ديوانه الملك ووقوعه فى شرك الحلم بإمارة الشعر - قيمة كبرى وباقية فهو أحد ثلاثة تدين لهم حركة الشعر الجديد بالكثير ، بل لعله أن يكون فى مقدمة صاحبيه : على محمود طه وإبراهيم ناجى ، من حيث الأثر والقيمة والتمايز . ولقد اعترف رواد حركة التجديد الشعرى أنفسهم (**صلاح عبد الصبور وحجازى** فى مصر والسياب **ونازك الملائكة** فى العراق) (**بديْن محمود حسن إسماعيل** عليهم ، وتوقفهم الطويل أمام عالمه الشعرى - فى مطالع رحلتهم الشعرية .

وسيبقى فى المقدمة من هذا كله ، دوره الرائد فى **توجيه** الشعر المصرى الحديث إلى حقيقته : أرضا وإنسانا وتاريخا من خلال ديوانه الأول «**أغانى الكوخ**» **هاتفا** بالمبدعين أن الريف يسْبق المدينة ، والفلاح المطحون بالشقاء أولى من إنسان العاصمة بالخطاب الشعرى ، وأن «**الكوخ**» فى تاريخ الوجدان المصرى رمزٌ دال لحقيقة شعرية كبرى .



حسن طلب



الشاعر وحق البراءة

ملحوظات حول ديوان : الملك

أصدر الشاعر « **محمود حسن إسماعيل** » عام ١٩٤٦ ديواناً كاملا يحتوى على أربع وثلاثين قصيدة ، تدور كلها تقريبا حول الملك « **فاروق** » **فتسجل مناقبه وتشيد بمآثره وتبارك خطواته ؛ وصدر الشاعر ديوانه هذا بإهداء جاء فيه :**

« مولاى صاحب الجلالة

هذا هتاف الفن لأنوارك الجديدة فى كل آفاق الحياة ،

سكبته من دمى غناءً يفيض للدنيا بحبك ،

وينبض فى جوانح الزمن بآيات وطنيتك » ..

ولست هنا بصدد الحديث عن مادة الديوان والحكم عليها بالسلب أو الإيجاب ، وإنما هناك أمر آخر جعلنى أحس بأولوية الحديث عنه ، خاصة بعد أن أطلعنى الصديق « **عبد المنعم رمضان** » على نسخة مصورة نادرة لهذا الديوان ، ووجه الندرة فيها ، أنها تحمل تصويبات بخط الشاعر فى مواضع بعينها ، هى بالتحديد تلك التى يرد فيها اسم (الملك) أو ما يدل عليه من ألقاب أو قرائن ، كالتاج أو العرش مثلا . ومن الشواهد على ذلك ما ورد صفحة ٦٣ :

ملك ذاقت ليالى البائسين
من يديه رحمة القلب الكبير

فقد استبدل الشاعر لفظة (**وطن**) بلفظة (**ملك**) فى أول البيت ، وهو يستبدل كذلك (**النيل**) و (**الأزهار**) بـ (**التاج**) و (**الفاروق**) ، فى قوله فى صفحة ٣٧ :

والليلُ يروِى عن فم الأكوانْ
للتاج والفاروق والأوطان

والسؤال الآن هو : ما دلالة هذه المراجعة التى يقوم بها الشاعر لقصائده السابقة فيحور ويعدل فيها بما يصرفها عن سياقها الأول ويدخلها فى موقف آخر جديد ، قد يكون مختلفا كل الاختلاف ؟ ثم ما مدى مشروعية هذا

الإجراء ؟ وهل هو حق من حقوق الشاعر ، أم أنه يدخل فى بـاب المحظورات ، من حيث أن نشر العمـل الفنى يعتبر نهاية العلاقة الإبداعية بين الفنان وعمله ؟

وأعترف أننى لا أمتلك إجابة قاطعة على هذا السؤال ، ولكن أستطيع أن أسوق بُعض الملحوظات التى لابد من وضعها فى الاعتبار ، حين نجد أنفسنا فى موقف من هذا النوع ، فما أكثر ما يقدم لنا التاريخ من نماذج مشابهة ، حيث نجد بعض كبار الفنـانين يشبـون فى كنف السلطة القائمة ، ويستظلـون بأحـد رموزهـا ، وقد يتغنـون بما يؤمنون به من أمجـادها ، دون أن يغض ذلـك من قيمة أعمالهم وامتيازها فنيا ، ولعـل من واجبنا أن نضـع فى اعتبارنا الشروط الأجتماعية والظروف الثقافية للمـرحلة

التاريخية التى عاشها الفنان ، فما كان يمكن أن نقبله من خمسين عاما ، قد يستحيل أن نقبله اليوم .

لقد عاش « **محمود حسن إسماعيل** » فى شبابه ، فترة موارة مضطربة من حياة الوطن ، كان الرأى يتصارع مع نقيضه والبدائل المطروحة لا تسمح بالاختيار الصحيـح لشاعر شاب لم يتسلح برؤية سياسية أو نظرية كافية . وربما كان فى حياة الشاعر الشاب ، واصطحابه الـدائم لبعض كبار المسئولين فى الدولة . ما جعله ينتمى عاطفيا للسلطة القائمة آنذاك ، على أنها سلطة وطنية فى نظرة ، لا تعمل إلا لصالح الأمة ، ومن هنا ، يصح أن ننظر إلى هذا الديوان ، لا على أنه ديوان مديح ، بل هو ديوان حب وإيمان وقناعة ، فى وقت كان فيه كثير من المصريين يؤمنون بالملك ، ويحبونه ، ويقتنعون به .

أما رغبةالشاعر« التى لم تتم »فى تعديل الديوان وصرفه عن سياقه فى مرحلة ما بعد الثورة ، فلا ينبغى أن نحملها على سوء النية ، فنلحقها بالتجارب الأخـرى المماثلـة فى تراثنا الشعرى ، حين كان بعض الشعراء الأعراب يعدلون اسم الممدوح فى قصائدهم لكى يصرفوا المديح من أمير إلى آخـر ، فليس « **محمود حسن اسمـاعيل** » واحـدا من المدَّاحين المتكسبين ، ولا هو بالذى يبتـذل عاطفتـه لقاء أجر ، تشهد على ذلك سيرته بعد الثورة ، ويشهد على ذلك أيضـا شعره المتـوهج النـابض بـالحمـاسـة الجـائش بالانفعال .

ينبغى إذن أن نفهم هذه الرغبة فى التعديل ، على انها رغبة انسانية صادقة ومشروعة ، فى أن يمسح الشاعر عن تاريخه صفحة ، لا يراهـا جديـرة بأن تظل باقيـة من سجله ، ربما بسبب الندم ، أو الاكتشاف المتأخر للأخطاء القديمة .

وإنا لننظر الآن ، فنرى أغلب الشعراء الكبار فى هذه الأيام يعمدون إلى أعمالهم الأولى وهم يعيدون إصدارها فى الأعمال الشعرية الكاملة ، فيجرون فيها مشرط التنقيح والتعديل حتى تستقيم لهم فى الصورة التى يرضـونها ؛ بعد أن تكون العلاقة قد باعدت ما بين الصورة القديمة وأختها ، مباعدة قد لا تجعلنا نتعرف على الأصل إلا بجهد غير قليل . ونحن فى الغالب لا نغضب على هؤلاء الشعراء ولا نأخذهم بلوم ، مع أن الهدف فى الحالتين واحد ، وهو استبدال الصورة الجديدة الناصعة بـالصورة القـديمة الباهتة ، إنها عملية جراحية لتجميل الذات ، يقوم بها هذا ليوقع فى روعك أنه وُلد عملاقاً ، وأن أولى محاولاته آيات فنية باهرة ، ويقوم بها ذاك لكى يصحح بها مواقفه ويتبرأ من أخطائه ، وإنى لأشتط فأقول إن هذا الأخير أحرى بأن نتعاطف معه فنقبل تعديله ، أو عدوله .

لقد نشأ « **محمود حسن إسماعيل** » ليرى « **احمـد**

شوقى » يكتب فى مراقص الخديوى :

(عابدين) أم هالةٌ عجبْ
أسُّه الهدى والعلا طنُبْ

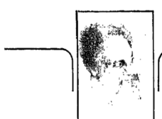
مشرف الذرى مائج الرحَب
قام ربُّه يرفع الحجب
عند عرشه عرش (منحتُب)
دون عزه تُبَّعُ الغلب

إلى آخر القصيدة وغيرها مما تزخر به الشوقيات ، ومع ذلك لم يكن ذلك ليغض من قيمة شوقى شاعراً كبيرا ، كما لم يغض (ديوان الملك) من شاعرية « **محمود حسن اسماعيل** » ، بدليل أن الناس قد نسوه أو تناسوه ، وما زالوا يذكرون (**اغانى الكوخ**) و (**لا مفر**) و (**السلام الذى أعرف**) .

لا أريد أن اتخذ موقف الدفاع عمن ليس بحاجة إلى دفاع ، ولكنى أريد فقط أن أذكِّر بموقف « **وليم هازلت** » من « **ادموند بيرك** » ، كان « **هازلت** » على استنارته وتقدميته ، شديد الإعجاب بأعمال « **بيرك** » على مواقفه السياسية التى بدت للناس شديدة الرجعية ، وعندما سُئِل « **هازلت** » عن سر هذا الإعجاب ، قال لرفاقه المبدعين ، إنكم تصلون معى إلى النتيجة الصحيحة نفسها ، ولكن عبر عشرات المقدمات الخاطئة ، بينما يصل « **بيرك** » إلى النتيجة الخاطئة ، ولكن عبر مائة مقدمة صحيحة !



أحمـــد درويـــش



كيمياء التعبير والتصوير في شعر محمود حسن إسماعيل

« دعـوني أغنـي
فإن الغناء طريقى إلى كل سر بعيد
خلقـت لأرتـاد روح الحيـاة
وأستـل أعمـاقهـا للـوجـود
ومهمـا سـرى قبـلى السـائـرون
فـإنى عـلى كـل خطـو جـديـد »

محمود حسن إسماعيل

ربما كان هذا المفتتح الشعرى الذى تبدأ به قصيدة « الضباب الأخضر » يصلح مدخلا هاما إلى عالم التجربة الشعرية الخاصة عند محمود حسن إسماعيل ، فهو من بعض الزوايا يركز على رؤية « الشاعر » لمدى المغامرة المنوطة به ، وعلاقة ذلك المدى بالتراكم الإبداعى لمن سبقوه والواقع أنه إذا كان ذلك المدى يتعلق بالعزف الجديد على لحن قديم ، أو بإعادة الصياغة لمعان مألوفة مترقبة ، أو حتى بصب مشاعر جديدة فى رموز معهودة ، فإن إحساس « الشاعر » قد يتولد بأن كثيرا من ثمار الغابة قد سبقه إليها أسلافه . وقد تنطلق شكواه من ضيق مجال الحركة « هل غادر الشعراء من متردم ؟ أو يتولد لديه إحساس بأنه يستعير ثيابهم : « ما أرانا نقول إلا معاراً » !

لكن هذا المدى الشعرى عندما لا يكتفى بأن يفتش عن حاجية خارج الذات الشاعرة ومن خلال التراث الإبداعى المتراكم ، وإنما يوجه المسار إلى « الأسرار البعيدة » ويرتاد روح الحياة ذاتها لكى يستل أعماقها ، فإنه يرتاد تجربة لم يخضها أحد من قبله ، ما دام هو نفسه لم يخض الحياة من قبل ، وما دام مؤهلا لأن يعكس نفسا متفردة لا ترتدى ثيابا مستعارة ولا تخاف من أن يكون الطريق قد تم ارتياده : « ومهما سرى قبلى السائرون ، فإنى على كل خطو جديد » ومن هذا المنطلق يستطيع الشاعر الجيد أن

يجعلنا نحس بأن تيار الحياة كمجرى النهر المتدفق لا نستطيع أن نغمس يدنا فيه مرتين أبدا على حد تعبير مارسيل بروست ، على حين يجعلنا الشاعر الاقل جودة نحس أننا أمام بركة من الماء الراكد الذى غمست فيه آلاف الأيدى من قبل وتركت فيه جانبا مما تحمله من خير أو شر .

ولعل محمود حسن إسماعيل كان من أكثر الشعراء المعاصرين دورانا حول كنه تجربته الشعرية وتصوره لأبعادها وأسلحتها ومداها بل وتفردها وهو منذ لحظة مبكرة فى تجربته الشعرية كتب سنة ١٩٣٧ م يقول[1]

غيْرى يسوق الشعر فضل بلاغة
وانا افجر فى منابعه الدما

ومادامت البلاغة ليست هدفه المعلن على الاقل وإن كانت احد أجنحته فى رحلة العودة بعد اكتشافات الغابات البكر ، فهو فى حاجة لأن يتدرع فى رحلة الذهاب بوسائل النفاذ والتوغل والتجاوز ، ويتزود بشىء قريب مما كان يتحدث عنه الشاعر الفرنسى رونسار فى القرن السادس عشر عندما يكتب عن الشعراء قائلا :

عندما تخف من الذوات الإنسانية ارواحهم
ويعبؤهم ذلك الغضب المقدس
وتطهرهم الصلوات .... يخفون إلى كل الآفاق

وشاعرنا يتحدث بدوره عن نايه الذى له فى كل صدر درب وعن قدرته على أن يجوس داخل ألفاف التيه لكى يفجر الموج ويعصر الأسرار فى الكئوس وأن المدى الذى يبلغه من صحارى الغيوب تجهله الريح وهو مدى لا شاطىء له[2] :

ربابى على النفس ، نفس تطل
وتصغى وتعزف هم النفوس
ففى كل صدر لنايى دروب
والفاف تيه لديها تجوس
تفجر أمواجها الموثقات
وتعصر اسرارها فى الكئوس
مجنحة من صحارى الغيوب
بما يجهل الريح اقصى مداه
فلا فى الفضاء ولا فى الخفاء
لها شاطىء تحتويها رواه
سديم من الوهج المسطر
على كل شىء يؤج الحياة

وإذا تجاوز الأفق المعاهد المرسومة ، والرؤى المطروقة ، فلا يصبح الحديث عن التجربة الشعرية ضربا من الزهو أو الفخر ولا مجرد حديث عن الصدى الذى يحدثه النتاج الشعرى فى المتلقى فيراه الأعمى ويسمعه من به صمم ، ولكنه يصبح استكشافا وعونا على الاستكشاف فى آن واحد ، ويصبح ترنما بالآفاق المتوخاة ، ومحاولة لتلوين بعض الأحجار فى المرتقى الصعب الذى صعد الشاعر من خلاله إلى قمم مجهولة ، لا لكى يرسم للقارىء خط الصعود « السياحى » المريح ولكن لكى يساعده على تحمل عناء لذة الكشف والارتياد ، على هذا النحو يعود محمود حسن إسماعيل إلى الدوران حول البصيرة الشعرية وحقلها الذى تمارس من خلاله لونا من « الفراسة » الشعرية متمثلا فى قراءة أسرار الوجود والوجوه والنفاذ منها إلى خبايا الصدور ، وإذا كان دستويفسكى يلذ له أن يتأمل فى وجوه العابرين وأن يحاول أن يقرأ ما يمكن أن يدور وراء كل وجه من احاسيس

متفردة يجعلها خميرة لتجربته القصصية ويقول عبارته المشهورة[٣] : « كنت مولعا بأن ألحظ السائرين فى الشوارع وأتأمل سحنهم المجهولة ، وأبحث من هم ، وأتخيل كيف يحيون ، وما يمكن أن يكون مثار اهتمامهم » فإن محمود حسن إسماعيل كان لديه إحساس بأبعاد تجربته على نحو قريب حين يقول[٤] :

دهور توالت والرباب على يدى
وأعزف للإنسان سر تميمتى
وأستل من تيه الوجوه ضلالها
وما دففته فى سراب الخديعة
أغوص بها حتى يذوب شغافها
وأنفذ حتى فى جذور الغريزة
ومهما تلوت نظرة أو تخالست
رميت لها صياد كل خبيئة
ودرت حواليها وطرق ساكن
يجوب زوايا النفس فى كل نظرة
فما فاتنى وجه ، ولو كان زاده
من التيه ، ليل غارق فى سكينة
ولا فر عنى من سمعت بوجهه
عزيف الرياح الهوج فوق الظهيرة

وإذا كانت أشعة التجربة الشعرية تمثل ضوءا كاشفا يحاول الشاعر فى وعى توجيه مساره وهو يتأهب فى رحلة الذهاب ، قبل أن تتخلق وتكتسب على يديه عناصر البناء الشعرى فى رحلة الإياب كما سنرى ، فإن منبع التجربة ذاتها يظل غامضا لديه ، ولحظة رضاها يظل هو طوعا لها قبل أن تنبثق فتكون طوعا له ، والشعر كثيرا ما يدور حول منابع تجربته سواء فى المقدمات النثرية لقصائده ، أو خلال القصائد ذاتها ، وكثيرا ما يتحدث عن موجات الفتور أو الأقوال أو الانبثاق التى توجه العلاقة بينه وبين لحظة الإلهام ، وهو فى حديثه عن منابع اللحظة لا يكاد يختلف كثيرا عن فكرة أفلاطون القديمة فى أن الشعراء كائنات تتقمصها أرواح علوية فتملى عليها ما تريد دون أن يكون للذوات الشاعرة كثير من الطوع فى استقدام اللحظة ، فى مقدمته لقصيدة « سيف الله »[٥] يكتب الشاعر : « أصغى الشاعر لهمس الضياء على قبر الإمام على رضى الله عنه فى زورة للنجف الأشرف بالعراق ... فسمع هذه الترنيمة وألقاها .... فى مساء اليوم نفسه » وهو قريب من المعنى الذى يفيض عنه شعرا حين يقول[٦] :

ولا سجوة فى مهب الخيال
يغنى بها ما تلقَّفْتُهُ
نشدت السكينة فى كل جمر
على وتر القلب أوقدتُهُ
وما لى يد فيه إلا صدى
كما تسمع الروح رددتُهُ
غنائى ، ومنى ومالى سبيل
إليه فأنى أتى سقتُهُ

وإذا كان النقاد قد لاحظوا على مبدأ أفلاطون الشهير فى الإلهام أنه يعكس فى وقت واحد شيئين :[٧] « عدم الثقة التى يحملها أفلاطون تجاه الشعراء ، نتيجة قلقه من هذيانهم ، وهو ما دفعه لأن يخرجهم من ذواتهم ويعتبرهم غير مسئولين من ناحية ، ويعكس من ناحية ثانية لونا من التعظيم لهذه الذوات التى عادت لتوها من زيارة الحضرة المقدسة » إذا كان هذا هو الانطباع المستمد من التصور القديم للإلهام ، وهو انطباع أكدت جانب عدم المسئولية فيه محاورات سقراط الشهيرة ، فإن شاعرنا يتكىء على جانب الإيجاب وحده فى التصور القديم ، حين يحفظ للشاعر زمام حمل المشعل فى رحلة الاستكشاف التى تعقب

لحظة الإلهام ، كما أشرنا من قبل ، إن الشاعر فى دورانه حول التجربة الشعرية ، يلتقط لحظة حلولها التى تشبه حلول العافية فى البدن بعد طوال السقام فتنزع الأكفان ويضج الهوى ويولد الفجر ويجىء السحر ويستيقظ الملاح وتنطلق أشرعة السفائن ثم يحرق الهشيم الذى لف الحياة ، والصمت الذى دفنها ويأتى العذاب الخالد والألم العظيم الذى يحن له دائما من مر بلحظة الإلهام وسبر غورها على النحو الذى يقدمه محمود حسن إسماعيل فى قصيدته « سواقى أبريل »(٨) :

ضج الهوى فى بدنى فهل نزعت كفنى
وسقت فجرا من زمان الحب فوق أعينى
وجئتنى بالسحر والماضى الذى بددنى
ونشوة لم أدر إلا أنها توقظنى
وتطلق الريح لآفاقى وتزجى سفنى
ضج الهوى فى بدنى فزلزلينى واسكنى
واحرقى كل هشيم فى الحياة لفنى
وكل صمت راح فى رماده يدفننى
ويغرس النسيان فى كل تراب ضمنى
سوقى إلى قلبى عذابا خالدا يرحمنى
ويترك الأيام حولى لاهيات المحن
فلا بها صبح كئيب حائر فى الفتن
ولا غروب فى يديه مهجة المضطعن

وهذه التجربة الشعرية الفريدة غير المستعارة ، إذا كنا نلمح فيها من خلال التحليل هذا الصراع المستمر بين اللا إرادة والإرادة متمثلا فى لحظة الإشراق غير الاختبارية متبوعة بمحاولة السباح المهيمنة على الموجة وتوجيه مسارها قبل أن تهيمن هى على الجسد وتطويه ، وإذا كنا نلمح أيضا فى التجربة لحظة الأفول والانبعاث من خلال النتاج الشعرى لمحمود حسن إسماعيل ، فإن ذلك لا ينبغى أن يصرفنا عن ملمح رئيسى وهام تبوح به قصائد الشاعر نفسه ، وهى شدة الالتحام بين عناصر التجربة التحاما يكاد يستعصى على التجزئة ويكاد يتهم محاولتها بالافتعال ، وهو التحام تتلاقى فيه اللحظة اللا إرادية باللحظة الواعية ومسار رحلة الاستكشاف برحلة العودة بوسائل التعبير عنها ، وتبلغ قمتها عندما تلتحم التجربة بالشاعر نفسه فلا نجد ثمة ذاتا متأملة وموضوعا خارجيا يتلقى أشعة التأمل ، وإنما نجد « قصيدة » تشكل عالمها الخاص ووسائلها الخاصة ، وتتيح فى كثير من الأحيان أن تبتعد عن التفكير فى العالم الموازى الذى ينبغى أن تقارن به لكى تقاس درجة البعد والقرب ، درجة التشبيه أو الاستعارة ، درجة المماثلة أو المخالفة ، وكأنها تريد أن تتجاوز مرحلة « كأنه » أو « ما أشبهه » مجسدة عالما منفردا لا يقاس إلى سواه ولا يقاس سواه إليه وهو قريب من العالم المتفرد الذى كان يحلم به المتنبى فى صباه عندما كان يقول :

امط عنك تشبيهى بما وكأنه ... فما احد فوقى ولا احد مثلى

وهو العالم الذى عبر عنه كذلك النقد الأدبى الحديث عندما فرق بين العالم الذى يتولد عن الخيال الروائى والعالم الذى يتولد عن الخيال الشعرى ، وقد رصد رولاندبارت دراسة لهذه القضية أطلق عليها « استعارة العين »(٩) la Metaphore de l'Oeil ، أشار فيها إلى أن الخيال الروائى خيال « احتمالى » بمعنى أن الرواية قائمة فى أساسها على أن كل ما يروى قابل لأن يحدث ، ومن ثم فهو خيال خجول حتى فى أكثر ألوان الإبداع رفاهية ما دامت لا تجرؤ على التجسد إلا تحت ضمان الواقع ،

وعلى العكس من ذلك فالخيال الشعرى خيال غير احتمالى ، والقصيدة غير قابلة فى أى حالة لأن تحدث إلا على التخوم الحانية أو الملتهبة من عالم « الفانتازيا » ومن هنا فإن الرواية تتشكل من التنسيق بين عناصر واقعية صُدْفوية لكن القصيدة تتشكل من استكشاف الكمون فى العلاقات بين العناصر .

إن هذا التصور الذى قد نعود إلى بعض تجلياته التعبيرية على بناء القصيدة عند شاعرنا ، يتجسد بطرائق مختلفة فى كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل وعلى نحو خاص فى المرحلة المتأخرة منها ، فعندما تقلع به السفن فإن معايير الرحلة الخارجية والذى يتمثل بالضرورة فى اتجاه الرحلة ، ويتمثل فى مستوى مواز فى طرح التساؤل حول هدف قصيدة أو معناها ، هذا المعيار ينبغى أن ينحى(١٠) :

سفنى اقلعت
فلا تسألونى ، فى دروب العباب : أيان تمضى ؟
مثلما تشهق الدموع دعونى
أزرف السر من بقيات ومضى
لا فراق ولا وداع !
ولكن حلة من ضفاف بعضى لبعضى !

إن الإطار الخارجى لعالم القصيدة قد تحدد أو فلنقل قد الغى ، فى حشد من الصور قصد به الإرباك المعمد لاطار الخطاب النثرى المنطقى ، فلا جهة ولا فراق ولا وداع ولا نقطة بدء تقابلها نقطة نهاية ولكنها رحلة من ضفاف بعض هذا « الكل » الملتحم من المشاعر والقصيدة والأداة والعالم إلى ضفاف البعض الآخر ، وفى ضوء هذا المفتتح يتحدد المذاق وعلى المتلقى الذى يتابع الرحلة الغريبة أن يلتزم بالبناء الداخلى الخاص لعالم القصيدة ، وأن يتذكر نصائح « الخضر » لصاحبه فلا يسأل الشاعر عن شىء حتى يحدث له منه ذكرا ، فجزئيات الرحلة لاتقيم بالضرورة علاقة مع جزئيات العالم الخارجى ، ولكنها تركز على تفجير الكمون فى العلاقات بين عناصرها :

لا شراع ولا سفين
ولكن زورق ، من سماء روحى لأرضى
اطلقته الأحزان من كل شط
زائراً يوقظ اللهيب ويفضى
انا ملاحه وحادى خطاه
وأنا موجه وعاتى دجاه
وأنا فجر حلمه ، وكراه
وأنا يقظة حداها هواه
فاتركونى
كما تغنت رؤاه ، أتغنى بسره ثم أمضى .

إن جانبا من ملامح التشكيل الخاص لعالم القصيدة لا يتجلى من خلال اللجوء إلى اللغة التصويرية وحدها ولكنه يتجلى كذلك من خلال البناء اللغوى النحوى الخاص الذى يمكن أن يسمى بكيمياء التعبير مساندة لكيمياء التصوير لكى يشكلا معا لحمة البناء الشعرى وسداه ، وكما تقوم الكيمياء فى عالم المادة بالتهدى إلى الوسائل التى يتم من خلالها مزج عنصرين أو أكثر بينهما كمون فى قابلية المزج بين عناصرها قد يكون خافيا على العين غير الخبيرة بالاكتشاف الدقيق ، وكما ينتج عن ذلك المزج عنصر ثالث قد لا تبدو للوهلة الأولى علاقة واضحة بينه وبين العناصر التى انبثق منها لأنه يشكل فى ذاته عنصرا جديدا ، فإن لغة الشعر تصويرا وتعبيرا تقوم بهذه المهمة بين العناصر اللغوية أو بين واقعين مختلفين وكما كان يقول أندريه بريتون رائد السريالية : « كلما كانت العلاقة بين

الواقعين بعيدة ودقيقة ، كانت الصورة قوية ، وكان لها زخم انفعالى ، وواقعية شعرية »[11] .

وإذا نظرنا فقط إلى الجملة الإسنادية الرئيسية التى ترد فى المقطع الأخير فى شكل جمل اسمية تتكون من مسند إليه ومسند ، من مبتدأ وخبر ويتحد المسند إليه أو المبتدأ فيها على حين يختلف المسند أو الخبر ، فسوف نلاحظ جانبا من أسرار كيمياء التعبير ، ولنعد النظر إلى هذه الجمل الأربع المتتالية :

أنا ملاحه وحادى خطاه
وأنا موجه وعاتى دجاه
وأنا فجر حلمه وكراه
وأنا يقظة حداها هواه

فسوف نلاحظ أن البناء هنا يحطم عن عمد أحد أعمدة المنطق النحوى للبناء النثرى ، حيث يقتضى هذا المنطق فى حالة الإسناد أن تتم عملية نفى وإثبات متزامنة بين كل من منطوق المسند ومفهومه ، فأنت إذا قلت : هو أبيض فقد قمت بإثبات صفة البياض فى منطوقها للمسند إليه وفى الوقت ذاته قمت بنفى صفة المفهوم وهى السواد عنه ومن أجل هذا فإنك لو قلت هو أبيض كالعنبر لأصدر المنطق حكمه بخطأ العبارة لوقوع التناقض الواضح[12] فى عالم الواقع ، لكن جمل الإسناد التى معنا تلجأ فى سبيل إحلال عالم آخر محل عالم الواقع إلى مخالفة هذا التصور المنطقى على طول الخط بإثبات المسند وضده فى وقت واحد إلى مسند إليه واحد ، وقد جاء هذا البناء فى سلسلة الصور المتضادة على النحو التالى :

أنا الملاح ← أنا الموج
أنا الدجى ← أنا الفجر
أنا الكرى ← أنا اليقظة

وزاد من حدة التناقض هنا ، وجود ضمير الغائب : « ملاحه ، موجه ، دجاه ، فجره ، كراه » وارتباطه بتناقضات مكانية كالفوقية والتحتية فى الملاح والموج وتناقضات زمانية كالليلية والنهارية فى الدجى والفجر أو فى الكرى واليقظة ، وكل هذه التناقضات تصب فى مجرى تأكيد خصائص عالم التجربة الشعرية انفصالا عن العالم الواقعى الموازى .

ولا تقل كيمياء التصوير تأثيرا فى عالم التجربة الشعرية عن كيمياء التعبير ، حيث تتداخل الصور هادفة إلى تذويب الفواصل بين الذات والموضوع :

سفنى أقلعت وما كنت فيها
إنما كان سبحها فى عروقى
تمخر الموج وهو قلبى
وتجتاح زئير الرياح وهو طريقى

وحيث تتعاقب الصور مراوغة بين التجسيد الموهم بوجود السفينة والملاح والموج والشاطىء ، والتذويب المتعمد المحطم للإطار ، المفجر لامتزاج البعض بالكل ، واللحظى بالدائم :

انظروها تميد فى لجها النشوان
سكرى تجترُوَهُمَ الرحيق
نظرت ، ثم اطرقت ، ثم سارت
مثلما انهار عاصف فى حريق
حرة ، لا تريد شطا ولا تنشد برا
يريد واد الخفوق
أذهلتها جنائز الموج
فارتدت وقالت لكاسها لا تفيقى
واسخرى فى الرفات ، والموت
واسقى ثاكلات الرياح ، نوح
الغريق !!

وعلى هذا النحو تتجسد ملامح العالم الخاص للشاعر بوسائله الشعرية الخالصة ، وتتبدى معنى خصوصية التجربة وتطويع الأداة .

* * * * *

إن هذا التصور الناضج لأبعاد التجربة الشعرية ، والذى بلغ نضجه حدا جعله يفيض فى النتاج الشعرى ذاته ، ويدور الشاعر من حوله ، دورانا يلفت النظر ، ربما أكثر مما يمكن أن نلتقى به لدى كثير من الشعراء العرب فى العصر الحديث ، هذا التصور لم يولد به الشاعر ، ولم يصب مرة واحدة فى نتاجه ، وإنما نضج شيئا فشيئا حتى استقام فى المرحلة الأخيرة من حياة الشاعر على نحو خاص .

وقضية المراحل فى شعر محمود حسن إسماعيل ، كانت موضع اهتمام كبير من الدراسات التى دارت حوله ، سواء تلك التى درست مرحلة زمنية من نتاجه كما صنع الدكتور أحمد هيكل[١٣] أو تلك التى حللت ديوانا من دواوين المرحلة المبكرة[١٤] ، أو ديوانا من دواوين المرحلة المتأخرة[١٥] أو ظاهرة فنية فى النتاج الشعرى له[١٦] ، بل إن الشاعر نفسه كان على وعى دائم بهذه المرحلة ، ولم تخل قصائده ذاتها من إشارات متكررة إلى مراحل تجربته المتعددة فى مثل قوله[١٧] :

لى مع الأمس حكايات شقيات البلابل
كنت أشدوها دموعا غفلت عنها الثواكل

....

أنا والكوخ وليل فى نجاح الرق واغل
وزمان أحدب الخطوة من عض السلاسل
بزغ الفجر وشق الدرب فيه بالمعاول
فازحفى فالنور ظمآن إلى موج القوافل
واتبعينى فالغد الأخضر ، فوق الدرب مائل .

أو مثل قوله[١٨] :

سمعت به الكوخ تحت الظلام
عويلا من اليأس غفيته
وشلت يد الله طاغوتها
بفجر على النيل قدسته
فناغمت فيه انتفاض الحياة
بسحر من الله ألهمته
وسبحت لما أطل الضياء
ودك الظلام الذى عشته

ولاشك أن من الميسور لمح المراحل الكبرى للتجربة الطويلة المتنوعة من حيث موضوعاتها الأثيرة أو المسيطرة مثل تجربة الريف والفلاح والطبيعة ثم رحلة الحب ، ثم المرحلة الاجتماعية السياسية قبل سنة ١٩٥٢ م ، والمرحلة المناظرة لها بعد سنة ١٩٥٢ م ، ثم مرحلة التصدع النفسى بعد هزيمة ١٩٦٧ م ، وأخيرا المرحلة الصوفية . ولاشك أن هذا التقسيم العام للموضوعات تتداخل فيه موضوعات أخرى رئيسية مثل الفرعونيات والإسلاميات ، غير أن هذه النظرة إذا كانت تتكىء على تعدد « المضامين » وتطورها فى النتاج الشعرى ، فإنها فى الواقع لا تأخذ من جوانب الخطاب الشعرى إلا أحد جوانبه ، جانب الأفكار ، وهو ليس جانبه الرئيسى ، فكما كان يقول مالارميه لديجاس : « ليس من خلال الأفكار تصنع القصائد ولكن من خلال الكلمات[١٩] ، وإذا كان جانب الأفكار قد احتل مكانة هامة فى النقد الكلاسيكى للشعر ، فإن التطور النقدى قد خفف من حدة هذه الأهمية من خلال إلحاق القيمة الجمالية للشعر بالقيم السائدة فى الفنون الأخرى كالرسم والنقش والتصوير والصياغة وفى هذا الإطار كان جانب من النقد العربى القديم ، لدى نقاد

مثل عبد القاهر الجرجانى ، سباقا ونافذ النظرة حين ركز اهتمامه من خلال المقارنة مع الفنون الجميلة على جوانب أخرى فى الخطاب الشعرى ، تضاف إلى جانب الفكرة ، غير أن عصورا لاحقة سوف تشهد نظرات أخرى أكثر تطورا فى مجال الربط بين الشعر والفنون الجميلة ، مثل نظرة الشاعر الألمانى نوفاليس (١٧٠٢ ـ ١٨٠١) والتى تلحق الشعر من بين الفنون الجميلة بفن الموسيقى فتتقلص من خلال هذا الإلحاق « الفكرة » إلى حد كبير ، ويتقلص معها جانب الموازاة بين العالم الشعرى والعالم الخارجى . وإذا كان النقد الحديث قد قلل من جانب الاعتماد على عنصر الفكرة فى التحليل النقدى للقصيدة ، فإن كثيرا من اتجاهاته لم تلغها من عناصر الخطاب الشعرى ، وإنما جعلتها واحدا من المحاور تتوقف قيمته على مدى التنسيق بينه وبين المحاور الأخرى ، وقديما قال الجاحظ « إن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها البدوى والحضرى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء .. فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[٢٠] .

وقد فرق رومان جاكوبسون من بين النقاد المعاصرين بين مجموعة من الوظائف المختلفة للخطاب حين أشار إلى ما أسماه[٢١] بالوظيفة المرجعية للسياق والوظيفة العملية للاتصال والوظيفة التفسيرية للشفرة اللغوية ثم الوظيفة الشعرية للقصيدة معرفا إياها بأنها تهدف إلى توصيل الرسالة كما هى واضعة تركيزها على عناصر الرسالة ذاتها ومركزة على الجوانب المحسوسة المرمز ، لكن هذه الأنماط المختلفة من وظائف « الخطاب » اللغوى من الصعب أن ينفرد نمط واحد منها فى عمل معين ـ كما يقول جاكوبسون ـ ولكن من الممكن أن يغلب عليه فالوظيفة الشعرية ذاتها يمكن أن تتحقق فى أنماط أخرى من الخطاب مثل جانب من المقال النثرى أو زاوية من نكتة طريفة أو حتى فى إعلان تجارى ، والوظيفة السياقية أو المرجعية يمكن أن تحقق فى قصيدة تنشد هدفا نبيلا لكنها لا تكون هى التى تعطى لهذه القصيدة قيمتها .

انطلاقا من هذا المفهوم يمكن أن نلقى نظرة سريعة على مفهوم « التطور » فى شعر محمود حسن إسماعيل فى جانبيه اللذين يهتم بهما هذا البحث وهما البحث عن رؤية متميزة ومن ثم عن عالم شعرى خاص ، وقد رأينا المرحلة الأخيرة من هذه الزاوية فى صدر هذا البحث ، ثم التطور فى مجال كيمياء التعبير والتصوير وقد أشرنا إلى ما نعنيه بهذا المصطلح فى الفقرات السابقة ، وربما يكون من المفيد التأكيد على عدم وجود فصل بين هاتين الزاويتين فى ذاتهما ولا بينهما وبين الجوانب الأخرى فى التجربة الشعرية إلا بالقدر الذى تستلزمه دوافع الدرس والتحليل .

* * * * *

على الرغم من ظهور التميز المبكر فى الرؤية الشعرية لمحمود حسن إسماعيل ، ومن محاولة بعض الباحثين لأن ينسب إليه كل خصائص « الديك الفصيح » التى يتحدث عنها المثل الشعبى ، وهو يتمتع حقيقة بكثير منها ، فإن جانبا كبيرا من خصائص التطور والنمو فى عالمه الشعرى تعكسها قصائده ، وإذا كان الشاعر فى مراحله الأخيرة يجتاز حجب الكلمة وسجف الغيوب وقاع الغموض ويصل إلى شواطىء لم تدركها الرياح من قبل ، فقد عكست تجربته الأولى إحساسه بوجود حد للرؤية يقف عند تخوم الغموض وباليقين من أن المناطق الغامضة يجب أن يتوقف دونها الشعر فهو يقول[٢٢] :

تزاحمت حولك الاحزان عاصفة

إذا وفى كدر هدتك اكدار

لا تسأل الشعر عنها فهى ملحمة
من الأسى غلفت معناه أسرار
صوفية شردت فى الصمت حكمتها
فما تفيد أناشيد وأشعار !

ولاشك أن تخوم هذه الرؤية الخائفة من الغموض والمتراجعة بالشعر دونه ، قد تغيرت تغيرا كثيرا فأصبحت تجتازه دون هيبة ، بل تتحرش به وتبحث عنه كما أشرنا من قبل ، وكما تتبدى عند التعرض للتجربة الصوفية على نحو خاص ، وإذا كانت التجربة قد شهدت جانبا كبيرا من استقلال عالم القصيدة عن العالم الخارجى ، كما رأينا ، وشهدت من ثم استقلال صوت الشاعر عن الأصوات الخارجية حتى عند اللجوء إلى الطريقة الحوارية التى تحولت فى المرحلة الأخيرة من قصائد الشاعر إلى لون من المونولوج الواضح يدور فيه الحوار مع ذاته ، أو مع الأصوات المتخلفة داخل عالم القصيدة والمنتمية إليها ، فإن المرحلة الأولى من نتاج الشاعر كانت تشهد امتداد « الحبل السرى » بين عالم الشاعر والعالم الخارجى ، سواء تمثل فى المتلقى والملهم والمحاور الخارجى الموجود أو المتخيل ، أو تمثل فى الاتصال بعوالم الشعراء الآخرين السابقين عليه ، ويظهر هؤلاء جميعا فى البناء الحوارى الذى يسود فى بعض قصائد المراحل الأولى مثل(٢٣) :

يقولون : سودت الأغانى وبشرها
وأصبحت تهذى باللحون القواتم
وشعرك هدته المآسى وسودت
أغاريده فى الحب بيض التمائم
فقلت لهم : لا تكثروا اللوم إننى
تحيرت فى كون عجيب المظالم
تعلقتها عذراء يندى حديثها
صفاء تجلى من عفيف المباسم

ولاشك أن أنماطا تعبيرية مثل : « يقولون » و « قلت » تفتح نوافذ على الممرات الحوارية مع العالم الخارجى ، على حين تقودنا الصيغ المطروقة مثل : « تعلقتها عذراء » إلى نتاج تراث كان ما يزال فى مرحلة التمثل عند الشاعر .

وإذا كانت الفواصل بين العوالم ما تزال واضحة ، فى المراحل الأولى ، فإن أنسب الوسائل التصويرية ، ربما يكون التشبيه الذى يحتفظ لكل عالم باستقلاله عاقدا جسرا من الاتصال بين العوالم ، لايصل إلى مرحلة « المزج الكيميائى » الذى تقوم به الاستعارة فى مرحلة لاحقة ، وإنما يساعد على التأمل المتأنى بين العوالم المستقلة المنفصلة ومن ثم على إعطاء التعبير المنبسط لا التعبير المكثف حول درجات الاتصال ، ولقد تبدو شخوص العوالم وجزئياتها واضحة فى هذه المرحلة فى مثل قوله(٢٤) :

كأن اختلاج النور فوق حطامها
من الألق الخابى تهاويل واهم
سألت رباها أين بلبلك الذى
تغنى طويلا فى المروج النواسم
فأطرقت الأغصان حزنا ، وأصبحت
كمرتبك من حيرة الفكر واجم

فما بين اختلاج النور وتهاويل الواهم ، وما بين إطراق الأغصان وحيرة الواجم ، جسور من الاتصال مع الاحتفاظ بالمسافة واضحة ، ومن هنا شاع فى هذه المرحلة عند الشاعر تكنيك « تراكم التشبيهات » حين كان يعمد فى إطار اقتناص مشهد حسى يترجم عن لحظة شعورية يعيشها ، إلى إلقاء الشباك على مساحة واسعة لتتراكم الجزئيات المتشابهة لديه وتتلاحم عناصرها المتباعدة من خلال أدوات التشبيه المتلاحقة وقد يتراكم فى الموقف

الواحد أكثر من عشرين صورة تشبيهية متتالية تتعاون جميعا على إجلاء صورة مشبه واحد ، ففى قصيدة « أسرعى قبل أن تموت الأغانى »[٢٥] يبدو العاشق المحروم الحزين :

كالشجا فى اللهاة ، كالهم فى المهجة ، كالموت فى ربيع الحياة

كرمام القبور ، كالبيدر المهجور ، كالرجس فى جنوب العصاة

كحفيف الظلام فى أذن الغاب ، كاثم يطيف عند الصلاة

كورود الخريف ماتت على الأيك ومات الشذا على الورقات

كرفات الأحلام فى عالم النسيان ضاعت بظله أمنياتى

كأنين الغريب فى وحشة الليل كلطم النوادب الثاكلات

كفحيح يريق سم المنايا ، نفحته الحياة فى الكسرات

كنشيج الأيتام ملوا من الدمع ومالوا برعشة الآهات

وتتوالى الصور على هذا النحو متنقلة بين عالم الحس بدرجاته المختلفة مرئيا كورود الخريف أو مسموعا كأنين الغريب أو مشموما كرمام القبور أو ملموسا كالشجا فى اللهاة أو متداخلة حواسه كحفيف الظلام وفحيح بريق سم المنايا أو مستمدة من عالم التجريد كالموت والرجس والإثم ، وكل تلك الصور تفد مسرعة من آفاق متباعدة لتلتقى فى بؤرة مرآة واحدة وتنعكس عليها وتحاول أن تلتقى فى مذاقات متقاربة ، وتلك واحدة من الطاقات الإضافية للعين الشاعرة التى تستطيع من خلالها أن ترى فى أكثر من اتجاه فى آن ، وهى عين أقرب ما تكون الآن إلى ما اكتشفه العلم من وجود طاقة خارقة لأعين بعض الكائنات البحرية التى تتمتع بعدسات كثيرة على حدقة العين الواحدة وتستطيع أن ترسل شعاع كل منها فى اتجاه خاص فيخترق بعضها سطح الماء وينفذ بعضها إلى أعماقه وتتجول العدسات الأخرى للأمام والخلف ، ثم ترتد الصور جميعا فى سرعة خاطفة إلى بؤرة العين الواحدة ذات العدسات المتعددة لتستخلص منها اللمحة الضرورية التى تمنحها البقاء وتمنع عنها خطر الفناء ، وكذلك تفعل العين الشاعرة لتدفع عن نفسها عوادى الرتابة والتقليد والعالم المتكرر والرؤية المستعارة .

وإذا كان الشاعر يسلط تكنيك العوالم المتعددة والتشبيهات المتراكمة على « الذات » كما رأينا فى الفقرة السابقة ، فإنه يسلطه أحيانا على « الموضوع » الذى يدور حوله التأمل ، وإذا كان يميل أحيانا إلى أن يستقدم أداة التشبيه للربط بين العوالم المختلفة ، فإنه قد يجنح إلى « التشبيه البليغ » الذى تتجاوز فيه العوالم دون أداة رابطة أو فاصلة ، ولكن تبقى العوالم أيضا متميزة ، من خلال وضوح عنصر المشبه والمشبه به ، وتلك مرحلة وسطى فى الطريق إلى المرحلة الاستعارية التى تتميز بمزيد من الصهر الكيميائى بين العوالم المتباعدة سعيا إلى صبها فى عالم واحد ، ومن شواهد هذه المرحلة الوسطى التى تعتمد على التشبيهات البليغة المتراكمة ، قصيدة « أنت دير الهوى »[٢٦] حيث تتوالى نحو عشرين صورة متتالية ، يتحد محور المشبه فيها من خلال ضمير المحبوبة « أنت » وتتناثر حول هذا المحور الصور القادمة من عوالم مختلفة فى الحس والتجريد بدرجات الحواس المختلفة أو المتداخلة ، القريب منها أو البعيد ، من خلال طاقة العين الشعرية ذات العدسات المتعددة التى أشرنا إليها ، يقول محمود حسن إسماعيل لمحبوبته :

أنت نبعى وأيكتى وظلالى
وخميلى وجدولى المتسلسل
أنت لى واحة أفىء إليها
وهجير الأسى بجفنى مشعل

أنت ترنيمة الهدوء بشعرى
وأنا الشاعر الحزين المبلبل
أنت كأسى وكرمتى ومدامى
والطلا من يديك سكر محلل
أنت فجرى على الحقول ، حياة
وصلاة ، ونشوة ، وتهلل
أنت طيف الغيوب رفرف بالرحمة
والطهر والهدى والتبتل
أنت شعر الأنسام وسوست الفجر
وذابت على حفيف السنبل

وتتوالى الصور على هذا النحو ، مؤكدة ذلك الملمح الذى أشرنا إليه فى وجود درجة معينة من درجات تطور استقلال العالم الشعرى عند محمود حسن إسماعيل ، وتطور الأداة التعبيرية الملائمة .

* * *

فى مرحلة لاحقة سوف تتطور عند شاعرنا درجات امتزاج العوالم المتباعدة وتتطور معها فى الوقت ذاته ، الأداة التعبيرية الملائمة ، وسوف تدخل الصورة مرحلة من مراحل التكثيف ، تبتعد شيئا فشيئا عن الأرض الواسعة المنبسطة التى كانت تتحرك عليها فى المرحلة السابقة ، وتختار من جزئياتها ما يساعد على تشكيل العالم الخارجى ، من خلال لون من التبرير الذى يتجسد أحيانا فى وجه الشبه أو التمهيد لتقبل العالم الجديد انطلاقا من تجاور مجموعة من ثنائيات المتشابهات ، وتميل البلاغة الحديثة إلى أن تسمى هذا التكنيك ، بنظام « الدائرة الواسعة » فى مقابل الدائرة « الضيقة » Circuit — Court التى تتمتع بها الصورة الشعرية الحديثة التى لا تجنح إلى البسط ولا إلى التفصيل والشرح ، وإنما إلى المفاجأة والصدفة ، لكى تفجر من أعماق النفس من خلال التجاور السريع والمفاجىء للعوالم المتباعدة ، طاقة شعورية هى هدف القصيدة والشاعر ، ولقد لاحظت بعض الدراسات التى جرت على مسودات بعض كبار الشعراء ، سعى بعضهم خلال عملية الإبداع إلى مزيد من القصر فى محيط الدائرة ، ومزيد من المفاجأة فى تجاوز العناصر ، فى دراسة حول مسودات الشاعر الفرنسى أبوللونير ، وجد أن إحدى صوره تدرجت خلال المسودة على النحو التالى :

(١) الشمس تشرق مقطوعة العنق .
(٢) الشمس هنا مع رأسها المقطوع .
(٣) إنها عنق مقطوع .
(٤) شمس عنق مقطوع Soleil cou Coupe

وأن الصورة الأخيرة هى التى أثبتها الشاعر فى ديوانه ، بعد أن حذف الصور السابقة التى تحمل إشارات تبريرية تساعد على الربط المنطقى بين العالمين ، وهو اختيار يحد من النزعة إلى البحث عن مقابل نثرى ، يشرح « الصورة الشعرية ، سواء فى مفهوم الاتصال بين العوالم أو فى التركيب اللغوى المصاحب . إن الدائرة الضيقة والتى تكاد تنعدم ، تبدو فى كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل فى المرحلة المتأخرة ، نتيجة لتطور مفهوم الرؤية الشعرية ولما ألمحنا له من قبل من انصهار « الذات » و « الموضوع » فى كيمياء التجربة والتصوير والتعبير . وقد لا تساعد كثير من لوحاته فى هذه المرحلة على الاستجابة لشهية الباحثين عن معادل نثرى ، فى مطلع قصيدة « من التابوت »[٢] نلتقى بهذه اللوحة :

من الجرح الذى ... ما زال نهش يديه
إعصار يبعثرنى
وينسخنى بذاتى طيف ذات منه

يخرسنى ويسمعنى
ويجعلنى كمعصية مغلقة بعفو الله
يشفع لى ويرد عنى
ويحملنى كتابوت عتى الرفض
يقبرنى ، ونحو ضحاه يدفعنى

تداخل فى « مهتلك » .. وحى تأثر الميلاد يخفضنى ويرفعنى) إن تعمد الإرباك اللغوى والتصويرى هو سمة اللوحة ، ونحن لا نجد منذ البدء عناصر النثرية ، بل إننا لنفتقد بعض هذه العناصر من الناحية النحوية ، فمنذ السطر الأول تقابلنا هذه النقاط التى وضعت بين اسم الموصول وجملة الصلة ، ولا نجد خبرا لكلمة ما زال ، ونجد الأشياء قد تبعثرت وجمعت ، وقبرت ودفعت نحو الضحى ، وادخل فيها الهالك الميت والحى الثائر فى ذات واحدة وفى آن ، وكل ذلك ولاشك يلج بنا فى درجة من درجات الغموض ويبتعد عن مناخ البناء النثرى الواضح المترابط ، لكنه غموض له مسوغاته الفنية وله مفاتيحه التى يمكن أن تساعد القارئ على الدخول إلى عالم القصيدة ، بدلا من محاولة إخراج أحشاء هذا العالم لكى يقدم حوله شرحا مبسطا .

لقد كتبت هذه القصيدة سنة ١٩٦٧ م ، فى أعقاب الشرخ العظيم الذى زلزل ذات الشاعر وعالمه ، وجعل كنزه الذهبى الذى أطال التغنى به منذ ليالى الشرق ومآذن القدس وسماء بغداد وسحر النيل ، جعل هذا كله يدخل فى دوامة الانهيار والانتكاسة والذوبان والأفول فى جانب من جوانب النفس ، على حين يحاول جانبها الآخر رفض ما يراه والتمسك ببقايا من الخيوط ويبلغ الصراع مداه حينما لا يعرف الإنسان من هو ولا معنى « أنا » وهل ما يحمله فى حناياه « ذاته » هو أم وهم من الأوهام :

أقول أنا فيرفضنى
وحين يطل وجه الامس فى
رؤاه تفزعنى !!
فاسأل نايه المسجور بين يدين
تحترقان من فزع ومن طرب :
أذاتى هذه ؟
أم أنها الأوهام
ترحمنى فترجعنى إلى نسبى
....
فهات الناى مخمورا
بصوت الرفض والأحرار واللهب
لعل نسيجه العاتى من التابوت ينزعنى

إن هذا الشرخ النفسى الذى أصاب الشاعر بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ م ، كانت شقوقه تمتد فى أعماق الشاعر ، على مساحات لا تستطيع قصيدة واحدة أن **تقطبها** ، ولا فترة زمنية واحدة أن تستوعبها ، وإذا كان الشاعر قد عبر عن جانب من رد الفعل المتماسك لهذه الهزة العنيفة فى مرحلة لاحقة فى قصيدته الطويلة « السلام الذى اعرف »(٢٨) والتى ترجمت إلى الإنجليزية والقيت أمام مؤتمر دولى للشعر بيوغوسلافيا سنة ١٩٦٩ م ، فإن رد الفعل الآنى على هزيمة ١٩٦٧ م ، أفرز لدى الشاعر مجموعة من الأنات القصيرة المتلاحقة شكلتها رباعية حزينة ضمها ديوان « صلاة ورفض » ممثلة فى قصائد سيناء ومن التابوت ومن رصيف الوجود وجبال الصمود ، قبل أن تتوالى فى الديوان نفسه قصائد أخرى تمثل علو الصوت ولملمة أشلاء الذات والدعوة إلى حركة الجسد ، او تطوف مجموعة أخرى حول مآذن القدس وأصوات الأذان الذبيحة عليها .

وإذا ألقينا نظرة على مجموعة الآثار المتلاحقة القصيرة ، فسوف نجد الأداة التعبيرية تتوثب في يد الشاعر لكى تساعده على الوصول إلى جوانب موغلة في أعماق هذا الجرح ، ولن يتوقف الأمر بالأداة أمام اللجوء إلى الصورة كوسيلة للتقريب أو التجسيد وإنما ستخرج « الكلمة » ذاتها في كثير من الأحيان عن دورها الدلالى أو المعجمى لكى تؤدى دورا تعزيميا وسحريا ، وهو دور تعرفه اللغة للكلمة وربما تختزنه في الأحوال العادية لمهمة مثل « السحر » عندما لا يريد السحرة من كلامهم إفادة معنى معين بقدر ما يريدون الدخول بسامعيهم في طبقة نفسية خاصة والتهيؤ بهم ومعهم إلى التعامل مع مناخ معين ، ومنذ القديم عرفت اللغة أيضا نوعا من التماس بين وظيفة الكلمة السحرية ووظيفة الكلمة الشعرية وليست عبارة مثل « إن من البيان لسحرا » إلا مؤشرا قويا في هذا الاتجاه ، حين ينزع عنها لباسها المجازى ، والملكة الشعرية عند شاعر مثل بودلير تعرف بأنها « الساحرة الموهوبة » وعندما أطلق فاليرى كلمة « كارمينا » عنوانا على أحد دواوينه فقد كان ينعش المعنى الكامن في هذه الكلمة اللاتينية الدالة على معنى « الغناء بقوة سحرية »(٢٩) .

إن كثيرا من الظلال السحرية تفد على الذهن وأنت تستقبل قصيدة « سيناء » النغمة الأولى من هذه الرباعية الحزينة ، حين تحس أن مدلولات الكلمات تتصادم وكأنها طيور فزعت من مرقد آمن في جوف ليل سحيق ، وأن التراكيب عازفة عن أداء ما يناط بها من مهام فلا الشرط يبحث عن جواب ، ولا الفعل يستند إلى فاعل ولا حرف العطف يتكىء على معطوف عليه ، وعندما تقابلنا في مطلع القصيدة أداة مثل « ... ولو » فإن علينا ألا نبحث عن قطاع من الخطاب تعد امتدادا له ويستدعى وجود حرف العطف « الواو » فالخطاب مستمر في النفس قبل القصيدة وبعدها وليست هذه النفثة إلا نتوءا من جبل الجليد المنغمس العائم الطافى ، وليس علينا أن نبحث عن جواب لكلمة « لو » بل إن هذه الأداة سوف تتكرر في القصيدة إحدى عشرة مرة متتالية وكأنها كواكب يوسف في رؤياه ، قبل أن تلتقى بمؤشر لفحوى غمغمة الأداة :

ولو غافلتنى مقادير غيب
على وجهها صيحة للنزوح
وشقت دروبى جنازاتها
بعطر شذاه زوال يفوح
ولو شطر الدهر إصغاء روحى
وصب الهمود لنايى الجريح
ولو عشش الهم تحت ضلوعى
وظل على رئتيها ينوح !!
ولو قفزت من دمى آهة
مسمرة كصليب المسيح
ولو جسدت نفسها حيرتى
أبابيل جن بمهوى سفوح
ولو كلم الموت أنهار صمتى
واصغى سكونى لنهش الفحيح
ولو فاجأتنى لثغاء غيب
مدثرة بصفاء كسيح
....
لأنبت ذاتى .. وارجعتها
من العدم الهاجع المستريح
ظوامىء ترضعن وهم العبير
وترعش كل جماد وروح
وجئتك من كل حى ومن كل
ميت ، ومن كل لحن ذبيح

انـاديـك انـت الـنـداء الـولـيـد
لـسمـع تـرنـم فيـه ضـريـح

لقد أوردنا هذا المقطع الطويل من القصيدة لكي نرى كيف يتحرك « الجزء » الخاص ، فى إطار « الكل » الخاص ، حركة ليس من الضرورى أن تلتزم بقوانين علاقة « الجزء المطلق بالكل المطلق » ، مادامت تنسج لنفسها قانونا تلتزم به وتدعو قارئها إلى أن يفتش عن ملامحه ليتلقى المتعة المزدوجة من المحاولة والثمرة معا ، ومن ثم فليس من الضرورى أن نبحث ونحن نتأمل البيت الأول مثلا عن قسمات وجه مقادير الغيب التى تعلوها صيحة للنزوع وهى تغافلنا ، إلا فى إطار ما أشرنا إليه من القوة السحرية والتعزيمية للغة ، وإلا فى سلسلة ما توحى به الصورة التالية لها من ملامح أقل غياما لموكب الجنازة الذى يشق دروب مقادير الغيب وقد فاح منه شذى عطر الزوال ، فنغمة الزوال الجنائزى فى إطار التصدع الذى أشرنا إليه هى التى يمكن أن تنعكس من جديد على الصورة الأولى لا لتهبها المعنى ولكن لتلقى حولها بعض الأشعة .

وليست الصور الثلاث المتتالية : « لو جسدت نفسها حيرتى ... ولو كلم الموت أنهار صمتى ... ولو فاجأتنى لثغاء غيب « ليست بأكثر طواعية للمعنى النفسى لمن يريد أن يخرج أحشاءها ، ولكن وجود « الجن » الصريح فى الصورة وصورة « الهامة » الشائعة فى الأساطير الجاهلية ، الظامئة إلى الثأر والتى تقول اسقونى ، كما كان يعبر عنها ذو الإصبع العدوانى :

يـاعمـرو الاتـدع شتمـى ومنقصتـى
اضـربـك حتى تقـول الهـامـة اسقـونى

وتنوع هذه الهامة فى أودية الموت والجن ، هذا المناخ كله يؤهل دون معادل نثرى للحديث عن سيناء والمقبرة الكبرى والجرح الظامىء لعام ١٩٦٧ م ، وإذا كان ظمأ الهامة يتجسد فى صورة تالية :

« ظوامىء ترضعن وهم العبير » فإن التركيب اللغوى هذه المرة ، ترتبك أطرافه بالمقياس النثرى ، فكلمة « ظوامىء » وهى جمع ليس لها مراجع سياقية فى التركيب السابق عليها إلا كلمات مفردة :

ولـو فـاجـاتنـى لثـغـاء غيـب
مـدثـرة ... بصفـاء ... كسيـح
لانبـت ذاتـى ـ وأرجـعـتـهـا
مـن الـعـدم الـهـاجـع المسـتـريـح
ظـوامـىء تـرضعـن وهم الـعـبـير

....

وسواء كانت اللثغاء أو الذات هى المرجع السياقى فإن الاتساق النحوى النثرى لا يستقيم ، ولاشك أن مجال الحركة ينبغى أن يكون أوسع مدى أمام الشاعر ، وإذا كان القدماء قد عبروا عن ذلك بما أسموه ضرورات الشعر ، فإن البلاغيين المحدثين يقدمون بعض التفسيرات الأكثر شمولا ، والتى يندرج تحتها جانب التعبير وجانب التصوير أيضا ، يتحدث جاكوبسون عن الوظيفة الشعرية[٣٠] ، فيرى أنها خلال تعاملها مع اللغة تطرح مبدأ التعادل والتداخل بين محورين هما محور الاختيار ومحور التنسيق ، ذلك أن الوظيفة النثرية للغة تختار وتتسق فى عملية الإسناد مثلا بين الفعل والفاعل والمفعول تبعا للمجالات التى يتم التعبير من خلالها ، فإذا أريد التعبير مثلا عن معنى مثل « القطة » « تأكل الفأر » فإنه يمكن أن يتم اختيار الأركان الثلاثة للجملة من حقل محايد مثل التعبير السابق ، أو من حقل عاطفى مثل : « الشريرة ابتعلت النائم » لكن الخلط بين الحقول والمحاور هو الذى يتم اللجوء إليه فى الشعر ، وإذا كان يقال مثلا فى جملة اسمية : « الأرض كروية » ويقال « الأرض مثل

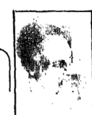
البرتقالة » ويقال «الأرض زرقاء» فإن جاكوبسون يرى أن الشاعر الوارد ، لم يفعل إلا أنـه خلط بين هـذه المحاور عندما قال : « الأرض زرقاء كالبرتقالة » .

وليس هذا المنهج مجرد خلط فى التعبير ، ولكنه تعبير عن قدر من تداخل العوالم وتمازجها وتماسها وانصهارها فى كيمياء الشاعرية وتطويع الأداة اللغوية لرصد هذه الحالة الخاصة من موقع خاص وفى حقيقة خاصة ، وهو ما يلجأ إليه كثيرا محمود حسن إسماعيل .

هوامش :

(١) قصيدة أنا شاعر الوادى ، ديوان هكذا أغنى ، دار المعارف ١٩٧٧ م ، ص ١٦٤ .
(٢) ديوان قاب قوسين ، الطبعة الأولى سنة ١٩٦٤ م ، ص ٣٤ .
(٣) انظر : النقد الأدبى الحديث ، غنيمى هلال ، طبعة ثالثة ، ص ٥٠٩ .
(٤) قاب قوسين ص ٩٨ ، ٩٩ ، وانظر كذلك قصيدة « صحراء العجائب » فى الديوان نفسه وهى قائمة على فكرة « الفراسة » مجال للتجربة الشعرية . (٥) ديوان لابد ، ص ٧٦ .
(٦) السابق ، ص ١٥٥ . (٧) la Poesie par . J . L . Joubent . P . 33 , Gallimand (٨) قاب قوسين ، ص ١٥٢ .
(٩) Roland Barthes . Essais Critiques , Editions Seuill 1981 , pp . 238
(١٠) انظر قصيدة ، سفن أقلعت ، ديوان صلاة ورفض ، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٧٠ م .
(١١) A . Breon Premier Manifeste du Surrealisme , Coll . Idees . Paris 1963
(١٢) حول هذه القضية انظر كتاب : Jean Cohen . Le haut Langage وترجمتنا العربية له قيد الإصدار
(١٣) أحمد هيكل : دراسات أدبية ، دار المعارف سنة ١٩٨٠ م ، دراسة بعنوان : محمود حسن إسماعيل ، وسمات شعره حتى قاب قوسين » وكانت الدراسة قد نشرت من قبل فى شكل مقال بمجلة الشعر ، يونيو ١٩٦٥ م .
(١٤) شفيع السيد : دراسة لديوان : « هكذا أغنى » ملحق بالديوان ، طبعة دار المعارف ، ١٩٧٧ م .
(١٥) على عشرى زايد : ديوان لابد ، دراسة ملحقة بالديوان ، طبعة دار المعارف ، ١٩٧٧ م
(١٦) أحمد درويش ، الحوار الخلاق مع الطبيعة عند محمود حسن إسماعيل ، فصل فى كتاب النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة ، مكتبة النهضة ، ١٩٨٨ م .
(١٧) ديوان قاب قوسين ص ١٥ . (١٨) ديوان « لابد » ص ١٥٦ .
(١٩) la poesie . J . Lambert . ap . cit . p . 71 (٢٠) الجاحظ : الحيوان جـ ٢ ، ص ١٣١ .
(٢١) Voir R . Jakobson . Essais du languistique . generale , et , Huit questions de Poetrique
(٢٢) هكذا أغنى : قصيدة ضجة الروح ، ص ١٥ . (٢٣) المرجع السابق ، ص ٢٣ . (٢٤) المرجع السابق ، ص ٢٥ .
(٢٥) المرجع السابق ، ص ٤٣ . (٢٦) المرجع السابق ، ص ٧٤ . (٢٧) ديوان صلاة ورفض ص ٥٣ .
(٢٨) انظر « السلام الذى أعرف » قصيدة طويلة لمحمود حسن إسماعيل ، مع ترجمتها إلى الإنجليزية بقلم الدكتور مهدى علام . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ م .
(٢٩) Voir . Poesie et Magie . Joubert . op . cit . p . 19 (٣٠) Jakobson . op . cit . p . 76 .

صابر عبد الدايم



محمود حسن إسماعيل
بين ناقدين

أتسم التشكيل عند **محمود حسن اسماعيل** بالصورة بالإغراب ، حيث يلجأ الشاعر إلى تكثيف عناصر الصورة بحيث يستعصى شرحها وفقا لمنطق اللغة العادية ، أو يصبح هذا الشرح ضربا من العبث ، لكن يمكن تذوقها ، وبإدراك دلالاتها بمنطق المذهب الرمزى فقط الذى يعد الغموض الكثيف وسيلة فنية مقصودة تسهم فى أداء الدلالة الشعرية بالإيحاء وخلق الجو . وقصيدة « **بحيرة النسيان** » تمثل التكثيف المعنوى والخيالى والنفسى ، فإنها تتكون من أربعة أبيات فقط . يقول[1] .

رفرفت فى دمى ورفت على الرو
ح وذابت بحيرة النسيان
عندها قد نسيت ذاتى وحسى
.. وزمانى وعبثه ومكانى
ونسيت النسيان حتى كأنى
... هجسة فى خواطر الأكفان

فاحضنى يابحيرتى زورق الرو
... ح وغيبى فى ضجة الأكوان

وهذا التكثيف فى بناء الصورة الشعرية ، فى بعض تشكيلات الشاعر ، كاد يؤدى إلى ضياع الإحساس والمعنى والرؤية الشعرية .. وبخاصة فى ديوان « **هكذا أغنى** » وديوان « **أين المفر** » ثم قلت كثافة الصورة واتضحت معالمها ، واستطاع الشاعر أن يقترب من المتلقى فى ديوان « **قاب قوسين** » و « **صلاة ورفض** » و « **نهر الحقيقة** » .

وفى « **نهر الحقيقة** » تطالعنا الصور المتآلفة ، المشعة التى تزقزق كالعصفور على أغصان الشعور حيث أغفل الشاعر التهويم تماما ، فهو يتكلم عن الأمل فى صور مشرقة متتابعة نامية ، بعد أن غرق قديما فى نهر النسيان وفى بحيرته ، وهو الآن يكشف اللثام عن زيف البشر ، ويهتك البراقع بعد أن كان يئن تحت تلال الشك ، وهو يبتسم بعد أن كانت الكآبة ديدنه ومعتقده ، وهو يتكلم عن

الأرض والشمس والبقاء بعد أن كان يصور النعش والليل والفناء ، إنه شباب فنى ، شباب القلب والروح ، يقابل به الشاعر الحياة ، وكأن بدايته تعانقت مع نهايته ليعلنا أن الحياة نبع واحد ، وطريق واحد ، وان اتسعت بين خطاها الفجوات ، ويعيب د / **محمد مندور** « على الشاعر » « **محمود حسن إسماعيل** » طريقة تناوله للصورة وبنائها الفنى عنده ؟ فيقول : « الأستاذ » **محمود حسن اسماعيل** » يذكرنى دائما بالمتنبى ، ففى شعره رنين قوى فى بسطة أوزانه وضخامة ألفاظه ، بل فى بعض صوره الشعرية المجتلبة على نفس النحو الذى كان يصطنعه المتنبى أحيانا متتلمذا **على أبى تمام** ، ولكنى أبادر فأقرر أن شعر **المتنبى** « غير شعر « **محمود حسن إسماعيل** » فى معدنه النفسى ، وفى رؤيته الشعرية .

شعر **المتنبى** كشعر « **محمود حسن اسماعيل** » من النوع الخطابى ، ولكن شاعر الحمدانيين كان شاعرا كبيرا ، وأما صاحب « **هكذا أغنى** » فشاعر يعيبه أمران خطيران :

أولهما : أن **المتنبى** نفس قوية عاتية متماسكة ، عاطفة **المتنبى** مغلفة مركزة عميقة ، لهذا تلوح كاذبة . عاطفة **المتنبى** نار داخلية لا تراها ، وإن ألهبت اللفظ وأوقدت الصورة ، وأما إحساس « **محمود حسن اسماعيل** » فمفضوح ، ويأبى شاعرنا إلا أن يزيده افتضاحا بقصاصات النثر التى يعلقها فوق قصائده ، وفى هذا ابتذال للنفس عنه نفرة ، . عاطفة **محمود حسن اسماعيل** « مطرطشة حتى لتلوح سرابا عاطفيا ،

ثانيهما : اضطراب الرؤية الشعرية عند « **محمود حسن اسماعيل** » بل إننى لأخشى أن لا يكون له حقل شعرى على الإطلاق ، وهذا أمر يتضح لمن يراجع صوره فى أى قصيدة من قصائده ، فإنه لابد واجد بينها ما يقنع بأنه لا يرى الأشياء رؤية شعرية صحيحة ، تراه يجمع بين صور لا يمكن أن تكون وحدة للموصوف ، ولو أنه حرص على الرؤية الشعرية الصادقة لرأيت التجانس الذى يعوزه ، وأنا بعد أرجح أنه يلتمس الصورة من ذاكرته لا مما يراه ببصره أو يدركه بحسه[1]

● ويعيب د /**شكرى عياد** على « **محمود حسن إسماعيل** » التعقيد البيانى فى تشكيله لصوره وبنائه لعباراته ويقول . إن التعقيد البيانى لا يعمق الإحساس فى بعض طرقه لمعالجة ما يرمى إليه الشاعر من أفكار وبخاصة الأفكار الاجتماعية التى لابد أن يخدم التشكيل الجمالى فيها الأفكار ويؤازرها حتى تلهب المشاعر وتغور فى الأحاسيس ففى قصائد (**فقراء - بين الله والإحسان - قبرة الإحسان**) نلمح مضمونا اجتماعيا رومانسيا ليس فيه إلا البكاء والاستبكاء لبؤس الفقراء ، ولكنها تصور ذلك بطريقة من التعقيد البيانى لا تعمق الإحساس ، بل تجنى عليه ، لأنك بعد التحديق فى تركيب هذه الصور بخيالك .. لا تحظى من ورائها بطائل ، وربما لمح الشاعر الصور الجميلة فألح عليها ... حتى تركها تنزف دما وحسبك هذان البيتان فى ابتداء القصيدة الأولى « فقراء » :

فقراء ؟ لا والله ، بل نحن الذ
ين شذا الإله يضوع فوق ترابهم
يسقيهم لهب الحياة جداولا
خضرا تغرد كاسها لربابهم

فلو اكتفى من الصورة بالبيت الأول لأغنى ، ولكنه يمضى يركب صورة فوق صورة فى معان غائمة ، يحاول أن يخلع عليها تأثيرا بالكلمات العنيفة الوقع **كالواد** ،

والنسوح والنهش حتى يفجأك ببيت واحد رائع .

احباب جوع الطير جاع زمانهم
وتساقطوا ثمراً على احبابهم

فنحس أن القصيدة كلها كانت تفتش عن هذا البيت[٢]

وموقف د /**مندور** من بناء الصورة عند « **محمود حسن اسماعيل** .. ومن رؤيته الشعرية يحتاج إلى مراجعة متأنية ترصد أسباب الخلاف ، ودواعى الهجوم .

إن الاتهام الذى وجهه د /**مندور** : إلى **محمود حسن اسماعيل** (وهو « التنافر بين أطراف الصورة الشعرية) وبين صور لا يمكن أن تكوّن وحدة للموصوف . لا يدين الشاعر .. بقدر ما يوحى بإدراك الشاعر لروح عصره ، وبإحساسه بتطور التركيب الفنى للصورة ، والعلاقات الخفية بين أطرافها ، وأن عامل المشابهة المحسوسة لم يعد الفيصل فى قبول الصورة أو رفضها ، وإنما الصور المؤثرة التى تدرك كيف تنظم الأضداد ، وتقرب بين المتنافرات ، وتحدث انسجاما كونيا مهما بدا فى الوجود الخارجى من تناقض وتنافر .. وقد أدرك هذا البعد الفنى لتفسير صور « **محمود حسن اسماعيل** » « الشعرية الدكتور/شفيع السيد /فى مقدمته لديوان « هكذا أغنى » حين قال فى معرض تحليله لهذه القضية محدِّدا طريقة تحليل الصورة الشعرية ، (لكن يمكن تذوقها وإدراك دلالاتها بمنطق المذهب الرمزى الذى يعد الغموض الكثيف وسيلة فنية مقصودة تسهم فى أداء الدلالة الشعرية بالإيحاء وخلق الجو) . ومن هنا نرفض ما عابه د /**مندور** على الشاعر ، ويمكن أن نقبل ما عابه د . **شكرى عياد** على الشاعر وهو « **التعقيد البيانى** » حتى لا تقف هذه الظاهرة حائلا فنيا بين القراء وتذوقهم للشعر ، فالشعر الحقيقى ينطق بلسان الجماعة .. ولا ينفصل عن الذات .

ونستطيع أن نحدد أهم معالم الصورة الشعرية وخصائصها عند محمود حسن اسماعيل ويضيق المقام عن إضاءة الشواهد المصاحبة للخواص .. وهى :

أولا : الصورة الشعرية عند « **محمود حسن إسماعيل** » مركبة يغلفها التهويم والاستطراد ، وإن كانت هذه الخاصية تعد عيبا عند كثير من الشعراء .. فإنها عند الشاعر هنا تمنح الصور حيوية وحركة وتمدها بغزارة فنية وايحاء .

ثانيا : الخيال الخصب الذى يوشىّ الصورة بما يبهر ويدهش ، ويمتاز هذا الخيال بخلع السمات البشرية على الجماد والنبات ، ويقترب هذا الخيال من الأجواء الأسطورية .

ثالثا : الصورة يستمدها الشاعر أحيانا من ذاكرته فهى صور سمعية وليست صورا بصرية . وتعد هذه الخاصية عيبا من عيوب التشكيل بالصورة عند الشاعر .. لأن المخيلة البصرية أقوى من المخيلة السمعية ، ولذا يبدو على الصور المنحوتة من الذاكرة الصنعة والتكلف .

رابعا : لدى الشاعر قدرة على الاندماج بصوره الشعرية فى الموجودات الخارجية إلى درجة الاتحاد والحلول

خامسا : يأخذ التشكيل بالصورة عند « **محمود حسن اسماعيل** » فى كثير من التجارب الطابع الملحمى .. كما فى قصيدة « **عبيد الرياح** » وذلك يرجع إلى قدرته على الانفعال ، وشفافية فطرته ووجدانه الحاد .

سادسا : تتميز الصورة عند الشاعر باستخدام الرمز فى التعبير ، ويعيبه أن الرمز يصل بغموضه أحيانا إلى درجة بعيدة

سابعا : تتشكل الصور الشعرية عند الشاعر من مفردات البيئة المكانية . وتتخلق من لبناتها ، وتعبر عنها

تعبيرا أصيلا ؟ فالصورة مستمدة من معالم البيئة فى « **صعيد مصر** » بما تزخر به من إرث فرعونى وطقوس مسيحية وشعائر إسلامية ، وليست الصور تقليدية ، ولكنها من واقع الحياة حول الشاعر .

ثامنا : الصورة الشعرية عند « **محمود حسن اسماعيل** » تخلصت من عيوبها الأولى مثل التعميم والتجريد والتهويم ، ولجأت إلى التخصيص والتجسيم .

● إن « **محمود حسن اسماعيل** » مبدع فنان ، ينفر من القيود ، ويثور على الأصفاد ، ويظمأ إلى نور الحقيقة الذى يفتح فى مجال النفس ألف نافذة للحرية ، فهل نستطيع وضعه داخل إطار محكم للصورة الشعرية ؟ إنه يؤكد رفضه للأطر والمعايير الثابتة ويدعو إلى حرية المبدع حتى تندلع طاقاته الفنية .. وتُجدِّد حركة الكون ونواميس الحياة يقول :

جَلَّ عزيف الناس أن يقودَه . إنسانْ
وجلَّ روح الفن عن تناسخ الأبدانْ
فالشعر شىء ما به يصطرع الجيلانْ
روح ترج الروح كالإعصار فى البستانْ
بِزَفِّها وحرفها ... ونورها الموسق النشوانْ
وخمرها المعصورة الرحيق من تهادل الأزمانْ
لكل جيل كأسُه لا تفرضوا الدنانْ
مل الندامى حولكم عبادة الأكفانْ
فجددوا أرواحكم لا تظلموا الميزانْ
فالشعر لحنٌ منْ يد الرحمانْ
سبحانه سبحانْ
مُلْهِى النسورَ عن خطى الديدانْ !!!

هوامش :

(١) انظر « الميزان الجديد » د/محمد مندور صـ ٩٨

(٢) أنظر « مجلة الكاتب ص ١٤٣ يناير ١٩٦٧ م انظر النص كاملا بديوان « نهر الحقيقة » من (٧٠ ـ ٧٧)

شـــفيع الســـيد



تجربة الانتماء الوطنى في شعر « محمود حسن إسماعيل »

ـ ١ ـ

للتجربة الشعرية عند محمود حسن إسماعيل وجـوه عدة : شعر الطبيعة ، وشعر الحب ، ونطالع وجهـا آخر يمكن أن نطلق عليه تجربة الانتماء الوطنى ، وهى تجربة تضرب بجذور بعيدة فى شعره ؛ فإذا نظرنا إلى شعره فى الكوخ ، والفلاح ، وعددنا ذلك مظهرا من مظاهر الانتماء الوطنى فدلالة ذلك ارتباط هذه التجربة فى شعره بأعماله الشعرية الأولى . أما إذا قصرنا مفهوم الانتماء الوطنى على الانشغال بهموم الوطن : الأرض ، والإنسان ، والتأثر بما يتعرض له من أخطار ومحن ، والتجاوب مع ما يطرأ عليه من تغيير نحو الأفضل ، فـإن ذلك يعنى ربط هـذه التجربة بديوانه الثانى « هكذا أغنى » ، وامتدادها بعد ذلك فى دواوينه التـالية ، وخـاصة « نـار وأصفـاد » ، و « قـاب قـوسـين » ، و « لابـد » ، و « التـائهـون » و « صلاة ورفض » .

وإذا صحت مقولة أن الشعر ، والأدب بعامة ، هو الوتر الحساس الذى يتحرك بحركة الحياة من حوله ، فإنا نجد مصداقا لذلك فى شعر هذه التجربة عنـد محمود حسن إسمـاعيل ، فقـد تبنى قضية تحـرير الـوطن من براثن الاحتـلال الأجنبى ، منذ وقت مبكـر ، وذلك بقصيـدته « راهب الغـرب »[١] التى أنشـأهـا عـام ١٩٣٥ إبـان مظاهرات الطلاب ضد قوات الاحتلال ، وحين سقط بعض طلاب الجامعة شهداء فى تلك المظاهرات كانت قصيـدته « على مذبح الحرية »[٢] صوتا شعريـا صادقـا ، يمجد الشهيـد ، ويواسى الأفئـدة الحزينـة ، ويـزيـد الثـورة اشتعـالا . واعتمد فى تقـديم رؤيتـه الشعـريـة فى كلتـا القصيدتين على البناء الدارمى ، الذى يعد خاصية بارزة فى شعره ، فى تلك المرحلة ، على الأقل .

ترتكز رؤية الشاعـر فى قصيدتـه الأولى على دلالتـين أساسيتين . أولاهما ـ وهى تمهيد لـلأخرى ـ حضـارة مصر العريقة الممتدة فى أعماق الزمن ، والتى هى مدعاة

الإحساس بالعزة والشموخ والكبرياء ، ويتعين على المحتل تبعاً لذلك أن يتطامن أمامها ، وقد استطاع محمود حسن إسماعيل أن يوظف حرف المد (الفتحة الطويلة) فى قوافى الأبيات وبعض الكلمات قبلها لإبراز ذلك الإحساس ، من حيث إن طول زمن النطق بذلك الحرف الممدود يعطى إيحاء بامتلاء النفس وسموق القامة :

عقدت تاجها على الشمس كبرا
أن يُحَلَّى جواهرا ونضُارا
وبنت عرشها على مفرق الأهـ
ـرام زهوا بمجدها وافتخارا
وجرى النيل ساجدا بين كَفَّيْـ
ـها جلال وروعة وصغارا

الدلالة الثانية : قيم النبل والسماحة التى فطرت عليها مصر منذ فجر التاريخ ، وهذه الدلالة هى التى استثمرها البناء الدرامى للقصيدة ، ماثلا فى صراع بين المحتل الذى دلف إلى البلاد فى مسوح الرهبان ، أول الأمر ، ومصر التى أكرمت وفادته ، ورحبت به ضيفا عزيزا على أرضها :

قال : إنجيلى السلام . فقالت :
مرحبا بالسلام خِلاًّ وجارا
أنا ريحانة الغريب ، وكهف
للذى غَرَّه الحمى فاستجارا

لكنه ما لبث أن غير جلده ، وطفق يمكن لنفسه على أرضها ، ويمارس كل أساليب القهر والإيذاء ضد أبنائها المسالمين الكرماء ، وكان على الشاعر أن يحدد موقفه ، وما كان له إلا أن يستثير العزائم للثورة عليه ، والموت جهادا فى سبيل تحرير البلاد من قبضته :

فابعثوها تُصِم سمع الليالى
ثورةً تُضْرِم السَّماكين نارا
مات عهد الكلام ! فلنجعل الثو
رة والموت للجهاد شعارا

ويبدو البناء الدرامى فى قصيدة « على مذبح الحرية » أوسع مدى ، وأشد حيوية منه فى القصيدة السابقة ، كما أن مهاده هنا يختلف عن مهاده هناك ، وإن كان فى كل منهما مهادا ملائما لتوجه العمل الشعرى ، ودلالته العامة .تكمن ملاءمة المهاد هنا فى الربط بين موت الشهيد ، ومنزلته فى الملأ الأعلى عند الله عز وجل ، وذلك أمر يثلج صدور المحيطين به ، والمتأثرين لموته ، ويسكب فى نفوسهم شعورا بالرضا والسكينة ، كما تكمن فى رسم هالة من النور والعطر ، يتألق فيها الشهيد ، وكلا العنصرين يتدافع مع عنصر آخر مضاد له ينشأ عن الموت ، وهما ظلام القبر ، وتعفن الجسد وتغير رائحته . دفع محمود حسن إسماعيل هذين العنصرين البغيضين ، بعنصرى النور والعطر مازجا بينهما ، وبين بعض الدلالات الدينية الإسلامية ، مصورا بذلك كله عظمة الشهيد ، وتفرده بمزايا لا تتحقق لغيره من البشر :

ياوادى الموتى بشطك راقد
خفقت له الأرواح بالصلوات
ماضمه جدث هناك .. وإنما
حضنته دنيا النور فى هالات
سَهِرت عليه من السماء ملائكُ
تضفى عليه سوابغ الرحمات
الق الضحى فى ساحه متصوف
وَرِعٌ يطوف بأقدس الحرمات
وعوابر الأنسام تخطر حوله
رَيَّا بنفح عطوره عَبِقات
تنساب خاشعة ، وتسرب عَفَّةً
كمطيَّب يمشى على عرفات

ثم ارتقى بعد ذلك بالتوظيف الفنى لعنصر « النور » إلى مستوى المشهد الحى ، الذى تتحاور فيه المعانى المجردة ، وهو أحد مشهدين تشكل منهما البناء الدرامى للقصيدة ، ويتمثل هذا المشهد فى تحاور الليل مع بعض ظلماته ، حين فقدت خاصية وجودها ، وبدت نورا ساطعا :

سـأل الـدجـى أسـدافـه لمـا بـدت
فى ليلـه الـغيمـان ملتمـعـات :
مـا بـال مـا أسـدلتـه فـوق الـورى
وَصَفوتـه مـن حـالـك الظلمـات
لمـا نـزلـت بـه عـلى هـذا الحمـى ...
أضحـى متـوع الشمس فـوق ربـاة ؟
فـأجـابـت الأسـداف : إن مضـرَّجـا
بـدم الفـداء أضـاء لى قسمـاتـى
لمـا لمحـت رُفـاتـه خلـت الضحـى
يـزجـى ركـاب النـور فـوق سمـاتـى
سَمَّـوْه فى الـورق الشهيـد ومـا اسمـه
إلا الخلـود بصفحـة المهجـات

أما المشهد الدرامى الآخر فإنه يشغل حيزا كبيرا من القصيـدة ، وفيه يتـابـع الشـاعـر ، من خـلال رؤيتـه الشعرية ، جثمـان الشهيد ، مـذلفًه الكفن ، ومضى بـه المشيعـون فى موكب يحفـه الجـلال ، وتتـابعـه نظـرات الوداع ، ودموع الحزن ، ليدفن إلى جـوار رفاقـه الذين مضوا مثله على درب الكفاح والشهـادة . وبقدرابتئـاس هؤلاء الشهداء ، طوال الفتـرة التى ترقبـوا فيها مقـدم رفيقهم إليهم ، كان ابتهاجهم بوصوله ، إذ أيقنوا آنذاك أنه ظل وفيـا لعهد الكفـاح ، فلم يستسلم حتى سقط فى ساحة المعركة .

ويـأتى الجزء التـالى من المشهـد ، ليكسب الطـابـع الـدرامى مزيـدا من الحيويـة ، فعلى مقبرة من مُقـابر الشهداء شاعر ينشد قصيدة تفيض باللوعة والأسى :

أشجـى بهـا الشـهـداء بـين قبـورهم
وأثـار شجـو الليـل فى الـغـابـات
وشـدا ، فكـاد الغـاب يسجـد نشـوة
ويـرتّـل الأشـعـار فى السجـدات

لكن روحا من أرواح أولئك الشهداء غضبت لذلـك ، وأنحت باللائمة على الشاعر وطالبته أن يستبدل بقصيدته الحزينة تلـك ، قصيدة وطنيـة تؤجج حمـاسة الشهيـد وتعرض له قصة كفاحـه الخالـدة ، واستجاب الشـاعر لذلك :

فـانسـاب وحـى الشعـر مـن أوتـاره
كجـداول فى الحقـل منسكبـات
وغـدا يـغنـى فى الحمـى : يـاجنـةً
فجـرت بـين ظـلالـهـا نـغمـاتـى !!
النيـل فيـهـا قصـة أبـديـة ....
والطـير قـارئـهـا عـلى الـعـذبـات

وفى صور شعرية مكثفة قدم الشاعر ثورة شباب مصر على الذين استلبوا حريتها ، واستنزفوا خيراتها ، ومابذله هؤلاء الشباب من تضحيات فى سبيل ذلك ، وأثار تغنيه بتلك الأمجاد الوطنية أرواح أولئـك الشهداء ، فـاهتزت لذلك وانطلقت تقول :

يـا شـاعـرا غنـى فكـاد نشيـده
يـهـتـز فى الأكفـان منـه رفـاتـى
هـذا خيـال الخـالـديـن فـغننـى
وأعـد بشـعـرك للشبـاب حيـاتـى(٣)

وبهذا وصل المشهد إلى خاتمته الطبيعية ، وإن أوحت هذه الخاتمة كما أوحى غيرها من أبيات فى القصيدة بأمر

آخر ، سبق أن أوحى به شعر الشاعر ، وهو اعتداده بموهبته الفنية ، ومباهاته بها .

وتأتى الأغلبية العظمى من قصائد ديوانه « نار وأصفاد » امتدادا لعطائه فى تجربة الانتماء الوطنى ، وقد توزعت بين ثلاثة عناوين رئيسة هى : «فى معارك الحرية » ، و « فجر الحرية » ، و « أغانى الحرية » . والرؤية الموضوعية لتلك القصائد تدفعنا إلى القول بأن محمود حسن إسماعيل شاعر ملتزم غاية الالتزام ، وظف فنه الشعرى فى التعبير عن هموم وطنه وقضاياه ، واتسم بالحضور الدائم فى الأحداث الوطنية الجسام التى مرت بها البلاد ، سواء فى مواجهة قوات الاحتلال الأجنبى قبل ثورة ١٩٥٢ ، أو فى مواكبة التغييرات التى جدت فى ساحة العمل الوطنى بعد قيامها ، بل إنه مضى إلى ما هو أبعد من ذلك فى مساندة عملية التغيير التى تجرى على أرض الوطن ، فراح يعبر بقصيدته « لابد » ـ التى اتخذ من عنوانها هذا عنوانا لديوان كامل ـ عن روح الإصرار على المضى فى الطريق الذى سار فيه العمل الوطنى ، والتغلب على كل التحديات التى تواجهه ، وتعترض سبيله مهما بلغت ضراوتها والقصيدة تجربة شعرية جديرة بالتأمل ، فالشاعر يعتمد فى تقديم الدلالة السابقة على وسيلتين ، أسلوب التكرار ، والصورة الرامزة ، فثمة عبارة تدل دلالة حاسمة على ضرورة المضى فى الطريق : « لابد أن نسير » تتكرر فى ثنايا القصيدة . صحيح أنها لا تتكرر بانتظام ، لكنها أشبه بـ « القرار » الموسيقى الذى ترتد إليه كل الألحان والأنغام ، فى العمل الموسيقى الواحد ، مهما تفاوتت أطوالها ، فهو يعمل معها بانسجام . أما الصورة الرامزة فيتسع مداها ، وينطلق فيها خيال الشاعر انطلاقا لا حدود له . وهذه سطور أولى من القصيدة لنرى كيف يتستخدم الوسيلتين السابقتين :

لابد أن نسير !!
ونجرف الأقدار من طريقنا الكبير[٤]
ونعصر الرياح فى تلفت المصير
ونصعق الهشيم فى احتضاره الأخير ..
فلم يعد لركبنا وقوف
ولم يعد لدربنا عكوف
.......؟ ....

وفى مجموعة السطور الشعرية التالية للمجموعة السابقة ، نرى تلك اللازمة تتصدرها أيضا ، لتلقى بظلها الدلالى (حتمية التحقيق) على صور شعرية ثلاث فى سياقها يعد تحقيق مضمونها أمنع من عُقاب ، وتلك الصور هى :

« قطف الظلال من محاجر الهجير » ، و « لقط الحبة من مناقر النسور » ، و « بذر الربيع فى مخالب الصخور » . وهذا هو التحدى الذى يعد اجتيازه انتصارا للإرادة الوطنية ، والصور تشع هذا المعنى بقوة .

على أنه فى إطار استخدام الصورة الرامزة « يلعب » الشاعر أحيانا على عنصر التضاد بين ما هو ممكن ووارد ، من صور الفساد والتخريب ، وما يجب أن يكون من اجتثاث لكل تلك الصور ، لتعمر الحياة ، وتمضى السفينة فى هدوء :

« لابد أن نسير ... !! »
وإن توارت غرسة عن قطرة الشعاع
لص الضياء شدها فى لحظة الرضاع
وضمها لليله المهتوك فى الضِّياع
لتشرب الذبول ، والأفول ، والضَّياع
وحسرة الهوان فى طاغوته المضاع
لابد أن نردها تورق فى البقاع[٥]

ونلهب المسير
فى دربنا الكبير
لتشرق الزهور فى مخاضر الحقول
ويلعق الظلام من بيادر الأفول
ويهدر الضياء فى مرافىء الوصول
وتسمع الضفاف ظل كرمها يقول :
مد الربيع كأسه لزحفنا الطويل
بالنور والعطور
وفرحة العبور
لابد أن نسير !!

وقد عاد فى مجموعة أخرى من سطور القصيدة إلى تصوير موقف القوى المعادية لمسيرة العمل الوطنى ، سواء منهم الرافضون للتغيير الناقمون عليه ، أم الأفاقون ، والانتهازيون الذين يختلسون عطاء غيرهم ، ويدعونه لأنفسهم كذبا وزورا ، مستخدما فى تقديم ذلك كله صورا رامزة متعددة تؤكد سمة رصدناها من قبل ، وهى الإلحاح على المعنى الواحد ، ومحاولة استقصاء كل أطرافه وجزئياته ، والأسلوب الذى اتبعه هنا ، هو تكرار صيغة معينة لإثبات صفة واحدة لموصوف واحد ، فهو يصور تلك القوى المعادية للعمل الوطنى ابتداء بأنها « ذات أوجه بليدة الرواء » ، ثم يضيف إلى ذلك وصفها بأوصاف أخرى تبث إيحاءات سيئة ورديئة ، كتلك التى تبثها الصفة السابقة ، من مثل قوله :

ذات السكون الميْت فى انتقاضة السناء
ذات الوقوف العبد ، فى تحرك الفضاء
ذات الصدى المعقوف بالهمسة للنداء
ذات السهوم الحاقد النظرة للضياء
ذات الوجود القابع المخضلّ بالفناء
ذات العكوف الناشب السجدة فى العَماء
ذات اليد المنهومة الكذابة العطاء
تشرب دمع غيرها ليُمْرع الرياء
وتخلس اللمح من الضحى بلا حياء
لتفسح الطريق فى الأوهام للمساء

وهذا يأتى الرد الحاسم من قبل الشاعر ، لكنه رد تغلب عليه مسحة الخطابية ، التى تتمثل فى استخدام أساليب مباشرة دالة على الرفض القاطع لموقف هذه القوى ، وتحقيرها ، وتيئيسها من نجاح جهودها فى عرقلة المسيرة :

لابد ، لا .. ! ياهذه ! لن يرجع الوراء
هيهات !! أن يعود يادجالة الخفاء
أمس الذى فتناه بالثورة والمضاء
فقد أحالت ظلمَه رياحُنا هباء
ورده انطلاقنا الكبير
لجوره فى وهدة المصير

والقصيدة من حيث بنيتها الإيقاعية تمثل خطوة من خطوات الشاعر ، على طريق تطوير القالب الموسيقى للقصيدة العربية ، فهولا يلتزم فيها الشكل المقطعى ، الذى تتساوى فيه المقاطع فى نسق الإيقاع ، والذى سبق له استخدامه بتنويعات متعددة ، لا سيما فى ديوانه « اين المفر » . وإنما ينبنى إيقاع القصيدة هنا على تفعيلتين مختلفتين هما : « مستفعلن ، فعول » (بتسكين اللام) والتفعيلة الأخيرة منها ملتزمة فى نهاية كل سطر من سطور القصيدة أى أنها بمنزلة « العروض » أو « الضرب » فى القصيدة العمودية ، كذلك تلتزم التفعيلة الأولى فى بقية السطر ، لكنها غير مقيدة بعدد ثابت ، فقد تأتى مرة أو مرتين ، أو ثلاث مرات . وفى مقابل ذلك هناك نوع من الوحدة فى القافية بين كل عدد ما من السطور الشعرية ،

تتفاوت قلة وكثرة ، وقد تتقاطع القوافى المتماثلة بعضها مع بعض ، بيد أن توافر هذا القدر من الوحدة فى القافية يمنح الإيقاع غير المطرد شيئا من الاتساق .(٦) والاقتباسات التى أوردناها من قبل توضح ذلك .

إن شاعرا على هذا المستوى من الإحساس العميق بهموم الوطن ، والتفاعل مع كل ما يجرى على أرضه ، والالتزام بقضاياه ، لم يكن ليلتزم الصمت أمام الهزيمة القاسية التى منيت بها مصر عام ١٩٦٧ ، أو ينكفىء وجدانه على هموم ذاتية محضة ، معزولة عن واقعه الذى هو قطعة منه . وهكذا نرى محمود حسن إسماعيل يصدر عن صوت الضمير الوطنى ، إذ يعبر عن نفسه فى رفض الهزيمة والتصميم على دفع الإهانة ، وغسل العار ، وهو يؤدى ذلك شعرا فى قصيدة له بعنوان « رفض الهزيمة » من ديوانه « صلاة ورفض » ، بالأسلوب المباشر نفسه الذى رأيناه فى العبارة « اللازمة » فى قصيدة « لابد » السابقة والذى يبدو أنه رد الفعل التلقائى فى مثل تلك المواقف ، لدى الشعراء الذين يتميزون بالحساسية الزائدة والاعتزاز الشديد بالذات ، وما يصحب ذلك غالبا من توتر الشعور ، وجيشان العاطفة . لهذا لا غرابة أن تتكرر الأفعال الدالة على الرفض (أرفض ، يرفض ، ترفض) مرات كثيرة بلغت خمسا وعشرين فى قصيدة متوسطة الطول ، وكلها جاءت فى أوائل السطور ، وبعضها كان يتوالى عدة مرات كأنه قذائف سريعة متلاحقة .

هذا مع استخدامه للصور الرامزة ، على غرار ما فعل فى « لابد » أيضا ، وإن كانت هذه الصور هنا أقل من نظيرتها هناك . ولنحاول تبين ما قلناه فى النموذجين التاليين من القصيدة :

ترفض روحى كل رؤاها
يرفض زمنى أن يحياها
يرفض صمتى همس صداها
يرفض غضب الناى سراها
يرفض وهمى أن يتمثل
طيف أسى منها يخزيهْ !

كذلك يقول :

ترفض أرضى ..
يرفض عرضى
يرفض كبرٌ فىَّ طعين !!
يرفض وجهى
يرفض لهب تحت جراح القلب دفين !!
يرفض كل وجود حولى ،
كل حراك ، كل سكون
يرفض أن يحياها قدرا ..
لم تسحقه رياح جنونْ !!
حتى يصعق يوم النار
خطاها السود بكل بنيهْ
حتى ينفض حقد الرمل
صداها الآثم من أيديهْ
حتى يرفع وجه القديس
أذان النصر إلى حاميهْ

ومع أن القصيدة مغامرة تجريبية من قبل الشاعر ، فيما يسمى « قصيدة النثر » ـ ولعلها المحاولة الأولى والأخيرة عنده ـ فإنه قد استطاع أن يوفر لها من عناصر الانسجام والتناسق الموسيقى ما يعوض فقدانها لما يحققه الشكل التقليدى ، والشكل المقطعى أيضا من نسق إيقاعى مطرد فى القصيدة كلها ، فثمة تماثل بين كثير من قوافى السطور ، وثمة قدر من التجانس الصوتى بين الكلمات ، وقدر آخر من التوازن بين الجمل ، إضافة إلى

تكرار سطر كامل عدة مرات ، مرة فى مطلعها ، وأخرى فى خاتمتها ، وثلاث فى ثناياها ، وهذا السطر هو قوله :

« أرفض أن أتوهم نعش خيال عبرت فيه ! »

وأكاد أقول إن القارىء أمام توافر كل هذه العناصر فى القصيدة يجد نفسه مدفوعا إلى ترديد كلماتها بنغم متسق موحد ، يصعب مخالفته والخروج عليه .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن : لماذا أقدم الشاعر على هذه المحاولة التى تعد الأولى من نوعها بالنسبة له ؟ لقد ألقى هذه القصيدة فى مهرجان الشعر العربى الثامن بالقاهرة عام ١٩٦٨ ، وعقد الستينيات هو العقد الذى شهد نزوع عدد من الشعراء العرب فى سوريا ولبنان بالذات ، إلى استخدام هذا الشكل - إن جاز تسميته شكلا - كما كانت مجلة « شعر » اللبنانية هى المجلة التى احتضنته ، وروجت له ، وقد كان بعض من هؤلاء الشعراء ومشايعيهم من النقاد حضورا فى المؤتمر ، لذا يمكن أن نحدس بأن الشاعر حين قدم هذه القصيدة كأنما أراد أن يثبت - وهو الشاعر المخضرم - أن انحيازه إلى الشكل التراثى المحافظ فى موسيقى الشعر ، وعراقة تاريخه معه لا يحولان دون مواكبة آخر التطورات وقدرته على استخدام أحدث الأشكال الموسيقية ، فالشاعرية الأصيلة نبع يتدفق بالعطاء المتجدد دوما ، لا يغيض ولا ينضب .

لقد كان لهزيمة سنة ١٩٦٧ المروعة فى نفس الشاعر صدى أعمق من أن تستوعبه قصيدة واحدة ، فقد فجرت لديه مشاعر متعددة ، فجرت الشعور بالغضب والثورة ، والشعور بالأسى والألم ، والشعور بالمهانة والخزى الذى يلح فى طلب الثأر ، والانتقام للكرامة الجريحة ، وفاضت بذلك قصائد متعددة ضمها جميعا ديوانه « صلاة ورفض » والذى تجدر ملاحظته أولا أن أغلب قصائد هذا الديوان من الشكل الجديد الذى يقوم على وحدة التفعيلة ، أو ما يعرف باسم « الشعر الحر » . وقد يبدو ذلك مفاجأة لكثير من القراء . لكن الذى يبدو غير معروف على نطاق واسع أن محمود حسن إسماعيل خاض أول تجربة له مع هذا الشكل ، قبل صدور هذا الديوان بحوالى أربعين عاما ، فقد كتب قصيدة فى رثاء أحمد شوقى إبان وفاته عام ١٩٣٢ بعنوان « مأتم الطبيعة »[٧] ، ونشرتها مجلة « أبو لو » فى عددها الصادر فى فبراير من عام ١٩٣٣ ، وقدمتها بعنوان (قصيدة من الشعر الحر) ، ثم أعادت مجلة الهلال نشرها فى عددها الصادر فى أكتوبر سنة ١٩٧٠ . ولسنا ندرى السبب الذى دفع الشاعر إلى إغفال نشرها فى أى من دواوينه التى صدرت خلال الفترة الممتدة من أوائل الثلاثينيات وحتى أوائل السبعينيات ، إذ لم تنشر إلا فى ديوانه « **نهر الحقيقة** » الذى صدر سنة ١٩٧٢ ، أى بعد نشرها فى مجلة الهلال بعامين ، وكأنما كان إعادة نشرها هناك مشجعا له على الاعتراف بنسبتها إليه ، وضمها إلى بقية أشعاره .

وعلى أى حال فإن استخدامه لهذا الشكل ، فى ذلك التاريخ المبكر ، يضمه بين الشعراء العرب المحدثين الذين رادوا الطريق إليه ، مستبقا بذلك أكثر الأسماء التى تتردد فى هذا المضمار ، من أمثال عبد الرحمن الشرقاوى بقصيدته « رسالة من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » المنشورة سنة ١٩٥٣ ، ولويس عوض بديوانه « بلوتولاند وقصائد أخرى » الذى صدر سنة ١٩٤٧ ، بل وعلى أحمد باكثير بمسرحيته الشعرية « إخناتون ونفرتيتى » التى صدرت سنة ١٩٤٠ .. يسبق محمود حسن إسماعيل كل هؤلاء ، وبالطبع يسبق بدر شاكر السياب ونازك الملائكة اللذين اكتسبا شهرة زائدة فى هذا المجال ، دون وجه حق ، ويقرن اسمه بالرواد الأوائل لهذا

الشكل الجديد ، وهم أحمد زكى أبو شادى ، وخليل شيبوب ، ونقولا فياض .

وإذا كانت قصيدة « **رفض الهزيمة** » تبدو أكثر مباشرة فى تقديم دلالة الرفض للهزيمة ، وكانت بذلك أقرب إلى التعبير عن أول رد فعل لها ، قبل أن ينقشع غبارها تماما ، ويئوب المهزوم إلى نفسه يلعق جراحه ، كمن طعن بسكين على غرة ، فأثار ذلك ثائرته ، دون أن يدرك بعد أبعاد الطعنة وعنف آثارها ـ إذا كانت القصيدة السابقة كذلك فإن قصيدتى « من التابوت » ، و « من رصيف الوجوه » تصوران ما أسفرت عنه الكارثة من عمق الجراح ، وهول الصدمة ، وما خلفته من تداعيات نفسية مدمرة ؛ من تفسخ الذات والأشياء ، وغياب عن الوعى ، واختلاط للرؤى .

فى **قصيدة « من التابوت »** تلعب ثنائية التناقض دورها فى أداء معنى الاضطراب والتفسخ ، فثمة « إعصار » يبعثر الشاعر ويجمعه ، يخرسه ويسمعه ، يشفع له ويردعه ، يودعه القبر ميتا ، ويدفعه إلى الوجود حيا . هكذا اجتمع فى ذاته الموت والحياة معا :

من الجرح الذى مازال نهش يديه ،(٨)
إعصار يبعثرنى .. ويجمعنى !
وينسخنى بذاتى طيف ذات منه ..
يخرسنى .. ويسمعنى
ويجعلنى كمعصية معلقة بعفو الله

يشفع لى .. ويردعنى !
ويحملنى .. كتابوت عتى الرفض ،
يقبرنى .. ونحو ضحاه يدفعنى
تداخل فىَّ مهتلِكٌ
وحى ثائر الميلاد .. يخفضنى .. ويرفعنى !

هذا التداخل بين ذاته الميتة ، وذاته الحية إن هو إلا تصوير لضياع المعايير والنسب وذوبان الحدود بين ماهيات الأشياء ، ولذلك حين تفيق ذات الشاعر لحظة من ذهولها المطبق ، وتعبر عن وجودها بضمير المتكلم « أنا » فى استغراب واستنكار لمن يتجاهلها ـ لا ندرى من هو ـ يكون جواب هذا « الآخر » سريعا بالرفض :

أقول : أنا !! فيرفضنى
وحين يُطل وجه الأمس فىَّ
.. رؤاه تفزعنى !!

وعلى درب التناقض أيضا ، يأتى تناقض ما بين « الحاضر » و « الماضى » الحاضر الكئيب المهين الذى زلزل النفس ، وأحالها وهما من الأوهام ، والماضى المتألق بالقوة ، المزدان برايات النصر ، :

أذاتى هذه ؟
أم أنها الأوهام ..
ترحمنى .. فترجعنى إلى نسبى ،
أنا ابن الشمس ، والبيداء ،
والثارات ، والرايات ، والغَلَب
أنا ابن السيف ، والغزوات .. ،
والصهوات ، والنجدات ، والغضب
.. زئير الأمس فى خلدى .. يعاتبنى ويفزعنى !
وجرح اليوم فى كبدى .. صداه المر يلسعنى !

فى هذه الدائرة نفسها ـ دائرة انهيار الذات من الداخل ، وانطماس الرؤية وتبدد الوعى بالوجود ، تدور القصيدة الأخرى « من رصيف الوجوه » ، فكل تلك الدلالات ، وما يتصل بها من الشعور بالانكسار ، والضياع ، والعدم ، تمثلٌ فى الصور التى تشكل منها السياق

الشعرى ، وأول ما يواجه القارئ منها صورة الغريق العابر :

وقفت فى الطريق
كعابر غريق

وهى صورة مركزية ، بكل ماتعنيه من تقطع الروابط بين ذات الغريق ، وعالم الأحياء ، وتلك دلالة تتسع لكل الدلالات التى أشرنا إليها . ثم إن « الغرق » يستدعى إلى النفس « البحر » و « الخوض » و « الشرب » فكلها كلمات ذوات دلالات وثيقة الصلة به ، متجانسة معه ، لكن الشاعر يدفع بينها بكلمات أخرى ذوات دلالات بعيدة عنها كل البعد ، ومنها جميعا تتشكل صورتان مُغرقتان فى الغرابة ، هما قوله :

يخوض بحر الدمع بالنسيان
ويشرب الوجود بالأجفان

لكنهما بهذا التشكيل تولدان أقوى دلالات الانفصام الكامل عن دنيا الحياة والأحياء . وتأتى صورة تشبيه الناس حوله بعيدان مقصوفة فى قوله :

والناس حَوْل حَوْلِهِ عيدان
مقصوفة من روضها الحيران

لتضيف دلالة جديدة ، تتمثل فى شيوع حالة العجز والشلل التام التى أصابت الناس ، فالمتوقع أن يهرع الناس لإنقاذ الغريق ، لكن أحدا هنا لا يمكنه القيام بأى شىء . لقد تصلب الجميع فى أماكنهم ، وغدوا أجساما منتصبة لا روح فيها ، وإلا فماذا تعنى « العيدان المقصوفة ؟ » أليست شواهد جامدة على حياة كانت ثم غابت ؟ . وصورتان أخريان بناهما الشاعر بأسلوب شديد اللماحية للدلالة على معانى التهرؤ ، وانطماس الرؤية ، واختفاء النسب الصحية بين الأشياء ، وهاتان الصورتان هما قوله :

عيونه أكفان ؟ مفقوءة الزوال
ولمحه أزمان ، مهروءة الأسمال

ولنعد قراءة السطرين مرة أخرى ، وسوف يتبين لنا أن الشاعر يبنى الصورتين معا على علاقة معكوسة ، بمعنى أنه ينبغى أن يعكس الوضع بين الصورتين ، إما بأن يتبادل كلا الطرفين الأولين من الصورتين موقعيهما ، أو أن يتبادل الطرفان الآخران ، فالأكفان أحق بأن توصف بأنها « مهروءة الأسمال » ، والعكس صحيح ، أى أن الأزمان أجدر بأن توصف بأنها « مفقوءة الزوال » . والشاعر يوظف هذه العلاقة المعكوسة للدلالة على اختلال الأوضاع ، وانقلابها رأسا على عقب ، وتعميقا لهذا الاختلال تأتى صور أخرى فى أعقاب الصورتين السابقتين : مثل

وموجه تلفت المصلوب
وخطوه من خطوه هروب
....
وذاته من ذاته مروق
....
وغاب كل شىء
عن وهم كل شىء
إلا العبور الأبله المسلوب
والزمن المحرك المصبوب ..

كيف يكون ذلك ؟ لا مجال للجواب ، لأن اللامعقول هو الذى بات واقعا ، فلا يسوغ الاحتكام فى تقييمه إلى مقاييس المعقول .

وقد فجرت محنة عام ١٩٦٧ أيضا لدى محمود حسن إسماعيل إحساسه الدينى ، إلى جانب إحساسه الوطنى ،

فكتب عدة قصائد من وحى إحساسه بالمقدسات الدينية التى انتهك الأعداء حرمتها ، كاحتلال القدس ، وحريق المسجد الأقصى ، وكلها قصائد تستثير الوجدان الدينى ، وتهزه من الأعماق ، وتملؤه بالحقد والكراهية ضد أولئك الذين دنسوا تلك الأماكن الطاهرة . ومع أن قصيدته « وجئت أصلى » تشبه فى بنائها قصيدة « لابد » التى سبقت الإشارة إليها ، من حيث اتخاذ عبارة العنوان محور ارتكاز للقصيدة كلها ، ثم يتشعب السياق ، وتمتد أطرافه ليئول إلى تلك العبارة من حين إلى حين ـ فإن هنا ملمحا أسلوبيا جديدا ، إذ تبدأ القصيدة بجملة مصدرة بحرف العطف (الواو)(٩) : « وجئت أصلى » . وقد يذهب التحليل النحوى التقليدى إلى القول بأن « الواو بحسب ماقبلها » وهى عبارة لا تفيد شيئا ، بل إنها تسلب الواو قيمتها الدلالية فى النص . أجل لم يسبقها تعبير لغوى ظاهر ، يمكن توصيف وظيفتها النحوية تبعا لعلاقتها به ، ولكنا نرى أن استخدامها هكذا يشى بدلالة لها مغزاها . إنها تشير إلى أن حدثا أو أحداثا قد وقعت قبلها ، وأن البدء بها ليس من فراغ ، وإنما هنا تحرك وعمل من أجل تحقيق الدلالة الواقعة فى حيزها ، وهى أداء الصلاة ، وكان التعبير بها إنما يصل ما هو « ظاهر » بما هو « مضمر » .

وجئت أصلى
.. ورغم اندلاع الدجى ، كالبراكين حولى ،
ورغم الأعاصير ترمى خطاها بسفحى وجرمى
.. وساحات هولى
أتيت أصلى !
.. ورغم احتراق الدروب !
ونهش الخطوب لحبات قلبى ورملى !
أتيت أصلى !

وثمة ملمح أسلوبى آخر نراه فى هذه القصيدة ، وإن لم يكن جديدا فى الواقع ، فقد سبق أن رأيناه فى قصيدتيه « **أغنية من الكوخ** » و « **بغداد** » ألا وهو طول الجملة الشعرية طولا ملحوظا ، إذ بدأ بأحد طرفيها وتتوالى بعده معطوفات متعددة بمكملاتها ، إلى أن يأتى الطرف الآخر الذى يتم به المعنى ، فهو يقول هنا :

.. ورغم اندفاع الذئاب ، على كل باب ،
به حسرة من شرايين أهلى
.. ورغم الشياطين تعوى بغيظى وشجوى
وبالنار تشوى وتكوى مزامير خطوى
.. ورغم الرزايا .. وتجوالها فى خميلى وأيكى
وعشبى وسهلى
وليل المنايا على راحتيها
يزمزم كالجن خلف جنازات ثكلى
دهست السدود
ودست القيود
وجزت المدود .. وجئت أصلى !!

ولاشك أن بناء العبارة الشعرية على هذا النحو من الطول يشهد بطول نفس الشاعر ، وتمكنه من ناصية البيان ، وقدرته الفائقة على صوغ تجربته الشعرية فى الأنساق التعبيرية التى يراها ملائمة .

ـ ٢ ـ

وإذا كانت القصيدة السابقة وأخريات معها فى الديوان نفسه مثل « القدس تتكلم » ، و « الأذان الذبيح » و « المسجد الصابر » ومثل « قومى إلى الصلاة » فى « التائهون » يمتزج فيها الحس الدينى بالحس الوطنى ، فإن ثمة عددا كبيرا من قصائد الشاعر تمحضت للحس الدينى وحده ، وهى بهذا الاعتبار تمثل وجها آخر من

وجوه تجربته الشعرية الثرية المعطاء . وقد سبق لنا التنويه باتكاء الشاعر على بعض الدلالات الدينية الروحية فى تقديم رؤيته الشعرية ، حتى فيما يظن أن تلك الدلالات بعيدة عنه كالحب ، كما أشرنا إلى توظيفه تلك الدلالات أيضا فى رؤيته الشعرية للطبيعة ؛ ودلالة ذلك كله أصالة النبع الدينى عنده كمصدر فنى يستمد منه ، بالوعى أو اللاوعى ، دلالته الشعرية ويزداد الأمر وضوحا وتأكيدا بالقصائد التى نحن بصددها ، فهى قصائد كثيرة ومتنوعة ، رافقته فى مسيرته الشعرية ، وعبر دواوينه كلها ، بدءا من « **أغانى الكوخ** » ، وانتهاء بـ « **موسيقى من السر** » ، مع اختلاف واضح بينها فى الطابع ، فهناك قصائد تعد استلهاما لبعض الأحداث الكبرى فى عهد الرسول عليه السلام كقصيدته « **ثورة الإسلام فى بدر** » ، فى ديوان « **هكذا أغنى** » ، ومثلها كل القصائد التى جاءت تحت عنوان « نبى الحرية » فى « **نار وأصفاد** » ، وهى : « قصة ظلام » ، و « جنازة الوثنية » ، و « معجزة العنكبوت » و « الفارس المندحر » و « نشيد الغار » ، ومن تلك القصائد أيضا « سجدة فى طريق النور » فى « لابد » و « مع النور الأعظم » فى « نهر الحقيقة » .

وهناك قصائد أخرى ذات طابع دينى إسلامى أيضا ، لكنها ليست تقديما شعريا لحدث تاريخى كالنوع السابق ، وإنما هى أقرب إلى المناجاة الروحية الشجية بما تغنى به من ابتهال إلى الله ، وخشوع لعظمته ، وتذلل فى حضرته ، وطلب لعفوه ومغفرته . وتلك القصائد متفرقة فى دواوينه كلها ، وإن كان أغلبها فى « **قاب قوسين** » . وما هو أهم من ذلك أن هذا المنزع الدينى الروحى فى كلا النوعين من القصائد السابقة لم يؤثر سلبا على روح الشعر وفنيته فيها ، فهى تحمل كثيرا من خصائص فنه التى أسلفنا الحديث عنها من قبل ، كالاعتماد على الصورة المجازية أو التشبيهية ذات العلاقات الغريبة ، وكالحوار ، وتشخيص المعنويات وتتبع المعنى ومحاولة استقصاء مظاهره . وهذه أبيات من قصيدته « **العودة إلى الله** »(١٠) تتجلى فيها أكثر تلك الخصائص :

رب إنى لك عدت من سراب فيه تهت
وعلى وجهى شظايا ندم فيه انتهيتُ
وكهوفٌ من خطايا ، تحتها نار وصمتُ
وطيور ذرفت سرى وطارت حيث طرتُ
وتلاشت فى زوايا خلدى أنى سريت
فإذا أبكى ، أراها ادمعا مما بكيتُ
وإذا أشكو ، أراها كل ما منه اشتكيتُ
وإذا أهرب ، كانت كل درب قد سلكتُ
وإذا أغفو ، أراها كل حُلْم قد رأيتُ
وإذا أفزع للأوهام ، كانت ما وَهِمْتُ
وإذا غنيتُها النسيان ، غنت ماذكرتُ
ومحت ذاتى ، وعادت لى بما كنت دفنتُ
رب جنبنى صداها ، فهى أعدى من عرفتُ
هى نفسى ، وهى شيطانى الذى منه هربتُ

وبعض تلك القصائد الدينية عند الشاعر تبدو ترنيمة عذبة ، تشدو باسم الإلّه الأعظم ، وتمجد ذاته العلية ، وتتغنى بما هو أهله من صفات الجلال والكمال ، وتذوب شوقا وهياما فى نوره الأسنى الذى منه فاضت جميع الكائنات ، فهو مصدر كل ماف الوجود ، ومنه يستمد كل ما فى الكون حياته ، فهو الملجأ والملاذ ، وهذا ما نقرؤه فى قصيدته « **الله** »(١١)

هو الحب فى كل خطوى أراهْ
وأسمع فى كل همس صداهْ
هو الظل .. إن مسَّ قلبى الهجيرْ

هو العطر .. إن غـاب عنى العبيرْ
هو الطهر .. فـوق جبين الطفـولةْ
هــو الصفـو فى كـل روح جميلــةْ
... ...
هــو الحق فى كـل حــرف نطقتــةْ
هــو الـعهـد فى كـل سـركتمتــةْ
... ...
هــو النــور ، فى كـل فـج يســيرْ
ويمحو الدجى من خفـاء الصدورْ
هو النور ..
.. فى كل قلب حياة
وفى كل وجه صلاة

ـ ٣ ـ

وفى تقـديرنـا أن هذا اللـون من شعره الـدينى ليس إلا مظهرا من مظاهر تجربة شعرية أوسع وأشمل ، وهى تجربته التأملية ، التى يجوب فيها بعقله ووجدانه عوالم النفس والكون من حوله ، محاولا استبطان أسرارهـا ، واستجلاء ما يكمن فى حناياها من حقائق ، مستهديا فى كل ذلك بخيال الشاعر ولمحه ، هكذا يأتى عطاء تلك التجربة تـارة فى ثوب دينى روحى تحـاسب النفس فيه ذاتهـا ، أو تسبح فى عالم الملكوت تبتهل وتمجد ، وتارة أخرى يكون إفضاء بما يؤرق النفس من هموم ، أو محاولة لسبر أغوار النفس البشرية ، وكشف دروبها ومسالكهـا فى الحياة ، وطورا يكون استغراقا فى كنـه معنى مجرد أو مفـرد من مفردات المادة الكامنة فى الطبيعة عن مغزى وجوده ؛ ومن ثم تتعـدد مظاهـر تلك التجـربة وتتنـوع بحيث يصعب حصـرهـا وتصنيفهـا ، وعمليـة التصنيف تلـك ليست إلا مسـألة نسبيـة ، واجتهادات تختلف فيهـا وجهـات النظر ، إذ لا توجد فوارق حاسمة بـين أنواع الـدلالات الشعرية ، وإنما تتداخل وتتشابك ، وتتعقد ، لا سيما إذا كانت منبثقة جميعا من معين شعورى وفكرى واحد .

وقد بدت خيوط هذه التجربة فى دواوينه الأولى ، لكنها كانت قليلة وغير واضحة ، ثم أخذت تنمو وتعمق باكتساب الشاعر المزيد من المعرفة والخبرة بالحياة والناس ، حتى غلبت على قصائد ديوانيه الأخيرين : « **نهـر الحقيقة** » و « **موسيقى من السر** » .

من القصـائد الطـريفة التى نقـرؤها لمحمـود حسن إسمـاعيل فى هـذه التجـربـة قصيـدتـه « **فى صحـراء العجائب** »[١٢] ، التى تمثل رحلـة تأمليـة فى سراديب النفس الإنسانية ، يقدم خلالها نماذج بشـرية متبـاينة الطبـاع والسلوك ، لكنهـا جميعـا نمـاذج غـير سـويـة ومرفوضة ومنذ البـدء أوحى إلينا الشـاعر بسـوء هذه النماذج وخطورتها ، حين صور نفسه بـ « الحـاوى » ، فالحاوى لا يتعامل إلاَّ مَـعَ الأفاعى والحيـات ، ومنطقة عمله هى الأماكن المهجورة الموحشة . وهكذا حاول الشاعر أن يطرق دروب النفوس الخبيثة من البشر ، ليستكشف حقائقها ، وهو يقدم رؤيته لتلك النماذ ج البشـرية تقديماً شعرياً غنيا بالصور الدالة ، فهذا إنسان لامع البريق ، ناعم الملمس ، لكنه سيىء الطوية ، مظلم الأعماق ، أشبه بالربوة الخلابـة المنظر التى يتغنى الطـير فى جنباتهـا ، ويسكن إليها العشاق يتطارحون أحاديث الهوى ، لكنها فى الوقت نفسه تخفى دروبا خبيثة تحت ظلالها ، وبها من الأفاعى القاتلة ما يفوق الحصر ، وحق للشاعر حينئذ أن يستجير بالله منه :

أمـــانــك ربــى : ذلــك الــوجـــه ربــوة
تــغنى بــهـــا الأطيـــار من كـــل جـــانـــب
تكـــاد تنـــادى العـــاشقـــين إلى الهـــوى
وتجـــرى لـــهم أسمـــارهـــا فى المـــغـــارب

مـزنـرة الأغصـان بـالعطـر والنـدى
وهمس الصبـا فى مـرعشـات التـرائب
وتخفـى دروبـا فى ظـلال خبيئـة
بهـا الـريـح مـا أبقت حـذارا لهـائب
عـداد الحصى فيـهـا أفـاع حيية
كـريمـات صب المـوت فـوق المعـاطب

.. .. ..

وقفت طـويـلا فـوق أعتـاب روضهـا
ونـاديت رب الكـون : مـاذاك صـاحبى
أجرنى . فهذا الـوجه كم صدت سـره
ولـو كـان معصـومـا بغـدر الغيـاهب
فلـم ألـق إلا آدميـا يسـوقـه
بجنبيـه ذئـب مستـعـار المخـالـب !

وهذا نموذج آخر من بنى الإنسان ، لا يؤمن بقيمة أو مبدأ ، وإنما هو شخص نفعى يقيد حركته وسكونه بما يحقق مصلحته الذاتية ، فتدور شراعه مع الريح حيث دارت ، فهو ذو وجهين مقززين « وجه مقنع بآخر مدسوس بزى العناكب » :

يجـارى وجـوه النـاس فى كـل نظـرة
ويسـرب فى قيـعـانـهـا كـالثـعـالـب
ذليـل لمـا يصـغـى إليـه ، فسمـعـه
خطـام ذلـول فى حبـال كـواذب
تـرى طرفـه عبـدا لعينيـك ضـارعـا
عـلى أى حـال مـن فنـون التخـاطب
تنـوح فيـعـوى أو تصبـح فيمحـى
ويصبـح شيئـا من سكـون المحـارب

ولا يكتفى محمـود حسن إسماعيـل فى تصويـر هذا النموذج بما سبق ، وإنما يمضى ، بطريقته فى تتبع مظاهر المعنى الواحد ، فيقدم صورا أخرى له ، تثير السخرية اللاذعة من تلونه السريع فى المـواقف ، ويبدو فيهـا قلم الشاعر أشبه بريشة رسام بارع من فنانى الكاريكاتير :

إذا قيـل : هـذا الصخـر مـاء .. رأيتـه
يـردد للينبـوع شـوق السبـاسـب
وإن قيـل : هـذا المـاء نـار .. رأيتـه
عليـهـا مجـوسيـا عـريق المـذاهـب
وإن قيـل : تلـك النـار فجـر .. رأيتـه
أذان مصـل هـز سمـع الكـواكـب
وإن قيـل : هـذا الفجـر قبـر .. رأيتـه
من الشكـل يستجـدى دمـوع النـوادب
تـلاشى بـلا مـوت ، وأودى بـلا ردى
لـعـل بهـذا النـعش بعض المكـاسـب

ونطالع نمـوذجا من تلـك النماذج القبيحـة ، نموذج الإنسان الذى لا يعرف إلا الشر ، ولا يطوى جوانحه إلا على السوء ، وهو فى ذلك بعيد الغور ، ليس له قرار ، ومهما يبـذل الإنسـان من جهـد لاكتشـاف خبيئـة نفسـه ، وما يضمره فى داخلها فإنه لا يحرز أى نجاح :

ووجـه سـراب البيـد يخشى ظنـونـه
فيـزورُ عـن رؤيـاه خـوف العـواقب
يمـر بـه مـر الظنـون .. كـأنـه
من الـذعر ، صـدق مـر فى وجـه كـاذب
وتمـعـن فى نجـواه عـرافـة الضحـى
فتنكش فى خط عـلى الـرمـل خـائـب
يخـادع .. حتـى نفسـه ! قطـريفـهـا
بجنبيـه جـب قـاعـه فى الجـوانـب

ويتوالى تصوير الشاعر لعدد آخر من النماذج الرديئة من بنى الإنسان ، فنرى صورة « دعى العلم » ، وصورة « دعى التدين » وصورة « الواشى النمام » الذى يجعل كل همـه تسمـع الأخبـار والأحـاديث ، والهمس بهـا إلى

الآخرين ، بل يطيب له ذلك ، ويجد فيه إشباعا لـذاته ، حتى ليحزنه ألا يقوم به :

ووجـه سـألـت الله : لا مـر ثـانيـا
ولا اتجـهـت يـومـا إليـه مـذاهبـى
بـه سحنـة الـواشى ؛ لهـا سبـع اعـين
لـهـا سبـع آذان ، وسبـع حقـائـب
حـزين عـلى الأسـرار .. يلعق طيفهـا
كـذئب غـريب الغـاب حيـران سـاغب

قريبا من هذا النهج ، فى النزوع إلى تمـزيق الأقنعة الخارجية ، وتعرية ما يختبىء تحتها من حقائق هى جوهر النفس وشيمتها ، والتقاط ملامح معينـة ، وتقديمهـا فى صور حسيه بالغة الدلالة ـ تنحو قصيدة أخرى له بعنوان « هتك البراقع »(١٣) لكن مع شىء من التبـاين بينهما فى مجال الرؤية الشعريـة ، وأسلوب الأداء فقـد اقتصرت الرؤية الشعـرية فى القصيـدة السابقـة على ولـوج عالم البشر ، على حين اتسعت فى القصيدة الأخيرة لتشمل ، إلى جانب البشر ، بعض المعانى والخواطر ، فالشاعر يحاول أن يخترق الحجب والأستار التى يستتر بها بعض الناس ليكشف عما وراءها ، أو يقدم تفسيرا ـ من خلال رؤيته الـذاتية ـ لمعنى ، أو مشهـد . وهكـذا يصـدق عنـوان القصيدة على محتواها .

وفيما يتعلق بأسلوب الأداء نرى أن الشاعر قدم رؤيته الشعرية هنا بأسلوب حوار ، غاية فى البساطة ، بينه وبين ذات أخرى ، هى ذاته ، فهى التى تسأله فيجيبهـا عما تسأل عنه ، واستغرق ذلك أحد عشر مقطعا من الشكـل الجديد (الشعر الحر) ، وتوحدت المقاطع جميعا ـ فيما عـدا المقطع الخـامس ـ فى عبارة البـدء ، فجاءت فيهـا بصيغة القول فى الماضى : « وقالت » :

فى المقطـع الأول من القصيـدة يلتقط محمـود حسن إسماعيل ، مرة أخرى ، صورة النفعى الأفاق الذى يحتال من أجل الوصول إلى ما يشتهى ، فيمارس من الأساليب ما لايتفق مع حقيقته الكامنة فى أعماقه ، وقد جاء تقديمه على النحو التالى :

وقالت ، وقد أبصرتْ راكعا
يسبح فى غير وقت الصلاهْ :
أهذا تقىٌّ ؟
فقلت : اسكتى ، شقى من الأمس عادت خطاهْ
يدب بها فى هدير الضياء ،
ويلعق أوهام صيد يراهْ
دعيه يسبحْ كما يشتهى
فما عاد شىء يسمى إلَهْ
سوى الله فى ملكه ..
لا يرى ، ولا يعبد الناس رباً سواه !!

وليست الصورة الشعريـة السابقـة محدودة بـدلالة دينية ، كما قد يتبادر إلى الذهن ، وإنما تتسع لتستوعب كل مظاهر التزييف والرياء ، فى كل مواقع الحياة .

لكن الشاعر فى مقاطع أخرى من القصيدة يوجه رؤيته إلى بعض الأفكار المجردة ، كما نرى فى المقطع الثامن ـ مثلا ـ الذى يدور حول فكرة « الموت » ، فالموت انتـزاع للحياة ، ومهما علت مكانة الإنسان الذى سقط من دورة الحيـاة فإن آلتهـا لا تكف عن الـدوران ، بـل تمضى فى مسيرها ، وكل ما فى الطبيعة إلى زوال ، والفكرة بسيطة ، لكن أسلوب تقديمها أسلوب شاعر من طراز رفيع ، يجيد توزيع الظلال فى الصورة التى يـرسمها بقلمـه ، لتعطى الدلالة التى يـريدهـا . واذا تأملنـا الصورة التى نحن بصددها ،رأيناه يعمل ـ بادىء ذى بدء ـ على إشاعة جو

الحـزن (المهاد الطبيعى للمـوت) ، باستخـدام جملـة حالية ، إثر جملة الافتتاح التى أشرنا اليها ، ثم يردفها بلقطة سريعة ، تجسد دلالة الموت ، ممهدا بذلك للتفسير ، الذى هو لب الموقف :

وقالت ، وكان الأسى عابرا
على وجهها الشاعرى الحزين ،
وريحانة سقطت فى الطريق ،
فداست عليها خطا السائرين :
وما ذلك الأمرُ ؟
قلت : اصمتى ..
غدا مثلها فى الثرى تصبحين
يشيب الجمال .. يشيب الشباب
تشيب الحياة
تشيب السفينْ
خذى ما تشائين من كل شىء
حذار الذى عنه ..
ما تسألين !

والشىء الـذى يثير الانتباه فى قصائـد تلك التجـربة التأملية التى تضمنها ديوانـه الأخير ، « **مـوسيقى من السر** » ـ وكل قصائده تنتمى إليها ـ تلك النمطية العجيبة فى عناوينها ، فكلهـا « موسيقى من .. » . مـوسيقى من الجمال ، موسيقى من الطبيعة ، موسيقى من الأرض ، موسيقى من الخلود .. وهكذا . وهو أمـر لا نجده عنـد شاعر آخر من معاصريه . هل لنا أن نستنتج من ذلك أنه شاعر يجدد نفسه ، ويطورها باستمرار ، ويسعى فى أن يشق لها طريقا متميزا ، حتى فيما لا تبدو له أهمية عند كثيرين ؟

والذى لا مراء فيه أن التجربة الشعرية التأملية بعامة تحفها صعوبة شديـدة ، وتتطلب ـ لإجادتهـا ـ مستوى عاليا من الثقافة ، وخيالا خصبا نشيطـا ، لأن الشاعـر يتعامل فيها أساسا مع أفكار ودلالات ذهنية دقيقة ، وعليه أن يقدم عطاء جديدا ، ملتزما فى الوقت نفسه بروح الأداء الشعرى ، حتى لا يسقط فى أسر التقريرية التى تصيب الشعر بالجفاف والذبول .

ونظرة فاحصة لقصائد الديوان السابق ، ترينا إلى أى حد كان خيال محمود حسن إسماعيل متوقد النشاط ، فى خلق الصور وتوليدها ، والتحليق فى مختلف الآفاق لإثراء التجربة بوسائل مختلفة حتى تبلورت فى النهاية خلقا فنيا سوى الأطراف . لنقرأ على سبيل المثال بعضا مما قال فى قصيدته « موسيقى من الكلمة » ، التى يصور فيها عالم الكلمة الرحيب ، وصنوفها المتعددة ، فهناك كما يقول :

كِلْمَـةُ تشتكـى . وليس بـهـا شكـوى
وتبكـى ! والـدمـع زيـف غـزيـر

. . . .

وإخرى :
كلمـةُ .. سجـدةُ تـواتـر ذكـر اللـه ،
مـن غـير جـذوة فى الشـعـور

وثالثة :

كلمـة لا تقـول شيئـا ، وتصـغـى
لصـداهـا ، يقتـات سمـع الفضـاء
بلـعـت كـل سـاكـن ، ثـم ذابـت
فـهـى تـابـوت خيبـة الضـوضـاء !

ورابعة :

كلمة غنت السلام ، وفضت لعبير الحياة مليون زهرة
قالها جازر الشعوب بشدقين يصبـان فى الشذى الف جمرة
تطلب الظل للحياة ، وتشويها بنار ، رياحها مستمرةْ

وتنادى الهدوء ، وهى تصب الموت هولا يسابق الموت طيره
يفجأ الروض بالزوال ، وفى قاع ضمير السلام يحفر قبرهْ
كذبت .. لن تفيق إلا بروض ينسخ الزهر حد سيف ، وثورهْ ..

صنوف أخرى من الكلمات قدمها الشاعر على غرار تقديمه للأنواع السابقة ، وآخر ما قدم منها الكلمة الصادقة الإيجابية ، تلك هى كلمة الحياة ، الكلمة التى تتجاوز الحروف التى تألفت منها ، فهى ليست مجرد حروف ترسم ، أو أصوات تنطق كغيرها من الكلمات ، وإنما هى إبداع وتكوين ، وبعث للحياة ، ومحو لليأس والجمود :

كلمة .. ترفض الحروف طريقا ، وتريد الكلام خلقا جديدا
وتشق التابوت ، تخرج منه الميت الحى فى ضحاه وليدا
فى يديه الشعاع ، والدرب والخطوةُ ، هزاجة ترج الوجودا
تقشع اليأس والجمود ، وتضرى غضبة الروح كى تذيب الجمودا
هذه كلمة الحياة !!
إذا لم نفن فيها ، سننتهى !!
لن نعودا !!!

وفى قصيدة أخرى له بعنوان « **موسيقى من الروح** » تدور حول ما هية الروح وطبيعتها نراه يعمد إلى وضع مفتاح الدلالة الشعرية فى مفتتح القصيدة ، بالتلميح إلى الآية الكريمة : « ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربى وما أوتيتم من العلم إلاّ قليلا » فالروح هو السر العظيم الذى استأثر الله بعلمه ، هو منطقته الحرام التى لا ينبغى لأحد أن يجازف باجتياز حدودها ، والطرق على بابها ، ومهما عظم سلطان العقل ، وأحرز من تقدم ، وأتيح له من انطلاق فى أجواز الفضاء ، أو اختراق لطبقات الأرض ، سوف يظل عاجزا كل العجز عن النفاذ إلى عالم الروح ، والإحاطة بسره . وهذا هو التقديم الشعرى لتلك الفكرة :

سألوا نبى الله ..
قال الله : لا !!
الروح من عندى ، فقل : لا تسألوا ..

ثم يمضى السياق الشعرى حافلا بصور متباينة ، مصوغة بأسلوب الاستفهام الدال على التحدى ، لتصب جميعا فى مجرى الدلالة الأساسية للقصيدة ، وهى بقاء الروح سرا علويا ، يحار العقل أمامه ، ويقف عاجزا دونه :

الزهر مات
فهل بسرك قدرة
تدع الخلود بعطره يتنقل ؟
....
والحب ؟
هل بيديك توقد ناره ،
فى مهجة من حقدها تتأكل ؟
والروض ، إن خرست جميع طيوره ،
ألديك للأغصان ناى يهدلُ ؟
أعرفت سر غنائها وسكوتها ؟
أعرفت أم أنت العليم الأجهلُ ؟

ومن الوسائل التى استعان بها محمود حسن إسماعيل فى تقديم دلالاته الشعرية فى هذه التجربة ، التشكيل

الموسيقى ، كما فى قصيدته « على ذراع الريح » فى « قاب قوسين » ، فالريح تتصف بسرعة الانطلاق ، لكن ركوب متنها أو ذراعها يولد القلق ، وللإيحاء بهاتين الدلالتين ممتزجتين جاءت بنية الإيقاع بشكل خاص فى القصيدة ، فهى مؤلفة من أربعة مقاطع ، كل منها يتألف من ثمانى شطرات قصيرة ، قوام كل شطرة تفعيلتان فحسب هما : « مستفعلن . فعولْ (بسكون اللام) أو « مستفعلن . فعو » . وذلك فيما عدا الشطر الثامن فى كل مقطع ، الذى يتكون من كلمة واحدة هى كلمة « قلق » تتكرر ثلاث مرات . وهذا الشطر « لازمة » تختتم بها المقاطع الأربعة جميعا ، ويتماثل فى قافية « القاف » مع الشطر الرابع ، والخامس ، والسابع . كذلك تتماثل الشطرات الأربع الأخرى فى قافية واحدة . وبهذا التوزيع الإيقاعى القصير ، والانسجام الصوتى ، مع إبراز صوت القلقلة (القاف) ، يتولد الإحساس بالسرعة والقلق معا فى الوقت نفسه . ولنقرأ هذا المقطع الأول من القصيدة :

على ذراع الريحْ
لى مخدع مريحْ
وزورق جريحْ
شراعه خرقْ
وسبحه غرقْ
طول المدى يصيح
لشاطىء القلق
قلق . قلق . قلق

وحينا آخر نراه يعتمد اعتمادا أساسيا ، فى تقديم دلالته الشعرية فى تلك التجربة ، على الصورة ذات العناصر المكثفة التى تستعصى على الإدراك.وإذا كنا قد ذكرنا من قبل أن الصورة الشعرية عنده تبلغ فى أكثر الأحيان حد الإغراب فإن الجديد هنا أنه يوظف هذا النمط من الصور ، لتجسيد الدلالة المطلوبة ، ففى مقطوعة قصيرة له بعنوان « بحيرة النسيان » فى ديوان « **هكذا أغنى** » ، يقول :

رفرفت فى دمى . ورفت على الرو
ح ! وذابت بحيرة النسيان
عندها قد نسيت ذاتى ، وحسى
وزمانى ، وعبثه ، ومكانى
ونسيت النسيان .. حتى كانى
هجسة فى خواطر الاكفان
فاحضنى يابحيرتى زورق الرو
ح ، وغيبى عن ضجة الأكوان

لقد بلغ من خفاء تلك الصور ، وصعوبة تمثلها أن ذهب بعض أساتذتنا النقاد إلى الاستشهاد بها نموذجا لاضطراب الصورة الشعرية . بيد أنا نرى أن تلك الصور التى بنيت منها الأبيات الأربعة ، بما تتسم به من شدة الإغراب ، وما يكتنفها من ضبابية الدلالة إلى الحد الذى يستعصى معه تذكر عناصرها ، تعد تجسيدا عمليا للنسيان ، كمعنى من المعانى .

وقد عاد الشاعر إلى هذا المعنى مرة أخرى ، وتناوله فى قصيدة طويلة من اربعة وثمانين بيتا فى ديوان « **اين المفر** » ، لكن « البحيرة » اضحت « نهرا » ، فجاءت القصيدة بعنوان « نهر النسيان » . بيد أنه لم يلجأ إلى الوسيلة السابقة فى تقديم دلالته الشعرية ، وإنما استخدم أسلوب التكرار لفعل من مادة النسيان . يختلف بتعلقه من كل مرة على نحو ما يبدو فى الأبيات التالية :

اسقيانى من خمرة النسيان
وانسيانى فقد نسيت زمانى
ونسيت الشباب والسحر والاحلا

م والفن والرؤى والأغاني
ونسيت المنى وكانت شعاعا
باهت الظل حائرا في جناني
ونسيت الأسى وكان رياحا
ازجت الجنُّ خطوها في كياني
ونسيت الأيام حتى تلاشت
كهشيم على تراب الزمان
ونسيت الأنغام رعاشة الشد
و حيارى حزينة العيدان
ونسيت الدموع وهي اغان
اخرستها زوابع الأحزان

ويظل هذا الفعل يتكرر بنفس النمط حتى يصل عدد مرات تكراره إلى أربع وعشرين مرة . ومع أن الصور الفنية التي تشكلت منها الأبيات لا تبلغ في إغرابها ، واستعصائها على التذكر ، مبلغ صور القصيدة السابقة ، فإن كثرتها الملحوظة ، في تتابع منتظم ، مع التزام صيغة لغوية واحدة لا تتخلف ـ كل ذلك يجعل من عملية « التذكر » أمرا عسير المثال وتلك هي دلالة « النسيان » .

وهكذا نرى تنوع الأدوات الفنية في يد الشاعر العملاق محمود حسن إسماعيل ، بقدر ما رأينا تنوع وجوه تجربته الشعرية ، وثراءها ، وعمقها . واعترف بأن ما قدمته من دراسة أو قراءة لشعره ليست إلا رؤس أقلام ، تتطلب مزيدا من البسط والتفصيل . إن الدارس لشعر هذا الشاعر يجد نفسه في حيرة شديدة ، فالروض حافل بالأزهار ، كلها سحر عبق الرائحة فأيها يأخذ ؟ وأيها يدع ؟ . ولا أظن أنني أكون مبالغا ، أو منحازا إذا قلت إنه واحد من كبار الشعراء الذين عرفتهم العربية ، في سائر أقطارها ، وعلى امتداد تاريخها الطويل .

الهوامش

(١) هكذا اغنى صـ ٩٩

(٢) السابق ص ١٠٧ . وقد جاء في الطبعة الثانية للديوان التي اصدرتها دار المعارف علم ١٩٨١ ، تحت عنوان هذه القصيدة انها انشئت في الاحتفال بذكرى شهيد دار العلوم « عبد الحكيم الجراحي » ، وذلك خطا والصواب انه « علي عفيفي » اما الجراحي فهو شهيد كلية الآداب .

(٣) هناك ملاحظات على بعض الصور الشعرية في القصيدة ، منها ما قدمه في موكب تشييع جثمان الشهيد ، في قوله :

واهتاجت الغيد العوانس حيرة ماذا يفضن له من الشرفات ؟

فاختيار « الغيد » ووصفهن بالتاثر الشديد ، او « الاهتياج » ساعة مرور جنازة الشهيد ، لا مسوغ له شعوريا ، لان الحسن والجمال لا دخل له هنا في الدلالة على شدة الحزن ثم ان وصف هؤلاء الغيد بـ « العوانس » لا يضيف إلى الصورة جديدا ، بل ربما يخلق شعورا يتنافى مع جلال الموقف وهيبته ، وقد كان الاوفق ان تبنى الصورة على « الامهات » لانهن ارهف إحساسا في هذا الموقف العصيب ، إذ ترى كل ام فيما يحمله المشيعون ـ لا سيما إذا كان شهيدا للوطن كله ـ ابنها هي وفلذة كبدها . ومنها تصويره للإفراط في الحزن والجزع بقوله عن الغيد ايضا :

خُيِّبْن حين رجون اية سلوة فوجمن من هول الردى جزعات
يتمن ادمعهن من طول البكا وظللن في الابراج مكتئبات

فمثل هذا الحزن الشديد لا يتفق مع شعور الوطنية الذى يفرض الجلد فى هذا المقام ، كما انه لا يتفق مع الإطار الاسلامى الذى وضعت فيه صورة الشهيد .

(٤) ثمة تجاوز فى التعبير من الشاعر فى هذا السطر .

(٥) جملة « لا » النافية للجنس فى هذا السطر وقعت جوابا لأداة الشرط (إن) فى قوله : « وإن تـوارت غرسـة عن قطرة الشعاع » . ولما كانت هذه الجملة اسميه فحقها أن تقرن بالفاء كما هى القاعدة النحوية .

(٦) ليست هذه القصيدة أول محاولة للشاعر فى تطوير الشكل الموسيقى للقصيدة العربية ، فقد سبق لـه ذلك فى قصيـدة « الذهول » فى ديوانه « هكذا اغنى » وفى قصيدة « صلاة الغشب » فى « اين المفر » ، وفى قصائد عدة فى ديوان « قلب قوسين » ، مثل « صلاة الجمال » ، و « على ذراع الريح » و « سارق الضياء » وفى قصيدة » « من رصيف الوجوه فى صلاة ورفض ، وهو فى قصيدته « بغداد » فى ديوان « لابد » يجمع بين ثلاثة انواع من الإيقاع دون ان يلتزم نظاما موحدا فى توزيعها ، احدها تفعيلة بحر الرجز « مستفعلن » التى تتكرر فى سطور متفاوتة الطول . والثانى والثالث يتالف كل منهما من تفعيلتين مختلفتين هما : « مستفعلن . فعول » و « مستفعلن . مفعول » .

(٧) القصيدة تقوم على تفعيلة بحر الرمل « فاعلاتن » تستخدمها باعداد متباينة ، مع إجراء ما يمكن إجراؤه من زحافات فيها ، بغض النظر عن مدى اتفاق ذلك مع عروض الخليل او عدم اتفاقه ومما جاء فى سطورها الأولى :

اطـرق الطـير عـلى هـام الـغصـونْ
كـذبيـح نفـرت فيـه الكـلامْ
ودجـا الكـون وسجـاه السكـون
بـدثـار المـوت ، والمـوت ظـلام
وذكـا فيـه لـهـاب للشجـون
اخـرس الشـادى بشجـو وغـرام

إلا أنه خرج على هذه التفعيلة إلى تفعيلة الرجز (مستفعلن) فى السطر الخامس والثلاثين الذى يقول فيه : « ثكلى على شط المثون .. لاهفه » . كذلك يلاحظ كسر عروضى فى السطر الثالث والثلاثين الذى يقول فيه : « واعاصير الاسى ، غالت الربان منها » فوزنه كمايلى : « فعلاتن ، فاعلاتن ، فعولن ، فاعلاتن » .

(٨) إذا جعلنا كلمة « إعصار » مبتدأ مؤخرا لقوله « من الجرح » بقى الفعل الناقص « مازال » بحاجة إلى خبر ، وإذا جعلناها خبرا لذلك الفعل وجب نصبها ، ويبقى بعد ذلك البحث عن متعلق للجار والمجرور (من الجرح) أو مبتدأ له .

(٩) انتهج الشاعر هذا النهج فى بعض قصائده ، ومنها فى الديوان نفسه قصيدته « حديث الذنوب » التى يبدؤها بقـوله : « ومرت ذنوبى على توبة » ، وقصيدته « بنت المعز » التى يستهلها بقوله :
واستيقظت ..
ورشت الفجر على جبينها
وكبرت .

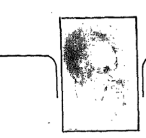
(١٠) قاب قوسين ص ١٠٤

(١١) نهر الحقيقة ص ٨٩

(١٢) قاب قوسين ص ٨٧

(١٣) نهر الحقيقة ص ٤١

محمد على هديه



محمود حسن إسماعيل
كما عرفته

جعلت كلمتى هذه مقصورة على ما عرفته عن نشأة الشاعر مرويا على لسانه حتى نال حظا وافرا من الشهرة وذلك من خلال لقاءاتى به فى «**كازينو**» «سان سوسى». الذى كان قريبا من ميدان الجيزة غير بعيد من مقر سكنه وقد نشأ منذ طفولته على حفظ القرآن وقراءة المتون والشروح فى «مجموعة التنظيم والنشر» التى كانت توزع على التلاميذ حتى أواخر الثلاثينيات واستظهار الفصيح من كلام البلغاء والمختار من شعر الشعراء ولعل هذا كان الدافع لاختياره النظم على النثر، فالاستظهار هو وحده – ولا شىء سواه – هو الذى يفجر الموهبة ويرقى بالملكة اللغوية إلى التمييز بين مراتب الكلام.

وكما كان العقاد – فيما قال عن نفسه مرة يأوى بعيد الغروب إلى التل القريب من بيته فى أسوان يتأمل النجوم فيذهل عن العودة إلى وقت طويل، فكذلك كان محمود يأوى إلى «الكوخ» فى وسط الحقول بين بلدته النخيلة ومركز «ابو تيج» وبإحدى يديه المصحف الشريف والمجموعة الشعرية؛ فبعد حفظ «اللوح» من المصحف يتناول المجموعة، وقد يمل القراءة فيلقى بكليهما إلى جانبه ليسرح طرفه عبر الحقول المحيطة به يتأمل الكون والفلاحين يعملون: ومن هذا العالم خرج عالمه الشعرى.

بعد صدور ديوانه الأول كادت الرجعية تقضى عليه، لكن الله قيض له أساتذته فى دار العلوم فوقفوا بجانبه، واحتفلوا بنبوغه فى نادى الموظفين. وكان هذا حادثا فريدا من نوعه، أن تحتفل به مدرسته وتتناول ديوانه بالدراسة

حكى أحد زملاء الشاعر فى سنوات الطلب أن الدكتور محمود قاسم عميد دار العلوم كان حاضرا حفل تأبين أحد شهداء الطلبه الحفل الذى أنشد فيه الطالب محمود حسن إسماعيل قصيدته فى وصف جناز الشهيد وتشييعه إلى مثواه الأخير وهى التى يقول فيها:

ودنا الشهيد من القبور فأرعشت
طربا بمقدم نعشه فرحات

كمائم نزحت فظلّل سربها
ظل المساء بوحشة الفلوات
جثمت على الكثبان تنتظر السنا
وأتى الصباح فهجن منتعشات
حتى إذا وافى الحفير كأنه
وحى السماء مبلج الآيات
كادت عظام الهالكين تخشعا
لجلالة تضطف فى الطرقات

فلما عاد الدكتور إلى الدار دخل غرفة المدرسين قائلا :

هل سمعتم القصيده ؟.

دم الشهيد يشبه السنا والسنا هالة الوحى . والسماء وحدها هى القادرة على بعث العظام الهالكة إلى الحياة .. إلى أن تصطف خاشعة إجلالا للتضحية بالروح فى سبيل الوطن !!

ومن المحقق أن الخطوة التالية كانت انعقاد هيئة التدريس لتصنع برنامج الاحتفال الذى تم بعد ذلك فى نادى الموظفين .

أول ورقة فى ملف الخدمة ـ كما يقول ـ كانت بطاقة من المرحوم نجيب الهلالى «باشا» إلى الشيخ عبد العزيز البشرى (سنة ١٩٣٧) وفيها قال الهلالى للشيخ عبد العزيز «هذا شاعر أنت تعرفه ، ومصر كلها تعرفه» فلما قرأ البشرى البطاقة هب فى وجه الشاعر الموصى به قائلا «انت جاى لينا بطبل وزمر» واتصل بينهما صراع .. وقد دعا المرحوم أحمد أمين «بك» ليلقى قصيدة فى مهرجان أقيم لإحياء ذكرى حافظ وفى المهرجان «بشارة الخورى» ـ فقد كان المهرجان على مستوى الأمة العربية ـ وفيه من بين الموجودين على زكى العرابى «باشا» ومحمد باشا زعيم المعارضة .. افتتح قصيدته بقولة ..

جدث بمدرجة الرياح معفر
البوم ضيف ترابه والقبّر
ذاوى الرسوم من البلى فكأنه
أثر النمال مشت عليه الأعصر

فلما بلغ قوله ، وكان الشعر يومها يبلغ الأذهان بسهولة ..

يا قبر هدبناك عن بنيانه
من قال نهسل العبقرية يقبر

لم ينتظر السامعون تتمة البيت حتى أكملوه مجتمعين .. ثم تحول الهتاف ليصبح ضد الحكومة فدق العرابى جرساً بجانبة وحضر المشرف على الحفل جعفر وإلى وأمر بوقف الإنشاد فانسحب محمد محمود من المقصورة ، فأسرع إليه العرابى يترضاه وأعيد الإنشاد ، فلما انتهى دعى الشاعر إلى المقصورة لمقابلة محمد محمود الذى بدره بالقول:

ـ انت من فين ؟
ـ من النخيلة
ـ ياه دنت من بلد خصومنا .....

واتصلت صحبة الشاعر برئيس الوزراء وصحبه فى رحلتيه إلى الصعيد ثم إلى المنصورة ثم .. كان أول الطريق إلى القصر ، فانظر إليه يقول للملك :

أنت عاتبتنى على الصمت فاسمع نفثات الجراح تحت الجنوب
أنا همس يموت فى قلب ناى
نبذته الرياح تحت الكثيب
أنا صمت الكهوف يهتز للوحى
إذا هل فى السكون الرهيب

ولما دعى للإنشاد ليلة الاحتفال بعيد الزفاف فى عابدين (٣٨/١/٢٣) يختم قصيدته قائلا :

أشجـاك تـغـريـدى فـهـاك مـلاحنى
هتفت بـوحى من سنـاك منـزّل
للشاعرين بـلاغة فضـفـاضة
حشـدت بلفظ فى الحلـوق مجلجـل
وأنـا الـذى شـعـرى نفـاثـة مـهجتـى
سكبـت جـداولـه بـهمس السفبـل
يـوم الفخـار سنلتقـى أنـت الـعـلا
وأنـا الصدى فى ظـل عـرشـك فـأصـغ لى

وفى رحلة الملك إلى أسيوط (سنة ٣٦) يختم قصيدته بالاعتداد بشعره فيقول أيضا :

وافـاك عفـاً مـن حمـى عبقـر
يكـاد يسـرى بصـداه الأذان
شـعـرى مـن الأحشـاء يجـرى دمـا
وشـعـر غيـرى مـن حـواشى اللسـان
مـا كـل مـن غنّـى فشتـان مـا
لحـن مـن الله ونقـر البنـان

وهو مدح بذكرنا بالمتنبى إذ ينعكس فى شعر كل منهما تمرد الشاعر واعتداده بشعره . وتـلا «هكذا أغنى» مـرحلة صمت خيم فيها الاستعمار والقهر فجنح الشاعر إلى ديوانه الثالث«أين المفر». ثم حمل هواه الشخصى على أن يخوض بعض المواقف السياسية فكتب مجموعة من قصائد المدح يرى المتأمل فيها أن نفسه تفيض بالثـورة على الفسـاد والرشوة واختار لها عنوان «نار وأصفـاد» وقد كـان فيها جـديداً ، ثم أصبـح عالم النفس العـاطفى محور شعره ولسنوات قبل سنه ٥٢ عانى الشاعر مرحلة كبت سرعان ما انطلقت بعدها مرحلـة التغيير التى تلت حتى أصـدر ديوانه الرابع « قاب قوسين» وهو الديوان الذى نال بـه سنة ١٩٦٥ جائزة الدولة التشجيعية ؟



محمود حسن إسماعيل ناقدا

لقد كان «محمود حسن إسماعيل» شاعراً من النوع الذى يسخر كل طاقاته لكتابة الشعر ، وليس من المعروف عنه لدى عامة القراء أنه كان مشغولا بكتابة المقالات النقدية ؛ ولعل محاولاته النادرة فى هذا المجال لايكاد يعرفها إلا الاقلون ، ونحن نقدم هنا واحدة من هذه المحاولات التى ينتقد فيها الشاعر احد دواوين «صالح جودت» ، لعلها تساهم فى إلقاء الضوء على جانب غير معروف فى تراث «محمود حسن إسماعيل» . وقد نشرت هذه المقالة للمرة اولى فى مجلة (ابـوللو) ـــ مايو ١٩٣٤

مجدى البدر

« إن صالح جودت بفطرته شاعر غنائى حساس ، حلو العبارة ، فياض العاطفة جياش بالمعانى العذبة الرقيقة » و « لشاعرنا أسلوب سهل سائغ مستقيم البيان » . هاتان فقرتان من رأى الشاعر العبقرى ابى شادى فى الشاعر الشاب صالح جودت وردتا فى تصديره لديوانه الجديد . وقد قرأت التصدير بعد مطالعتى لشعر الديوان فأحببت أن أعرض للقراء صورة التفاعل الذى حصل فى نفسى بين هذه الأحكام من شاعر يعدّه المنصفُ المستوعبُ لشعره زعيمَ المدرسة الحديثة فى الشعر ، وبين الصور الشعرية التى طالعتها بإمعان ونظر مجرد عن الهوى والمحاباة والتحامل الذى أصبح دين النقاد فى عصرنا هذا فى كل ما ينقدون ، وكانت محل حكمه . ولنسلك فى كلمتنا هذه الطريق الطبيعى فنبدأ بالوسيلة وهى الأسلوب وننتهى بالغاية وهى المعانى . ويجب أن ندرك أن فساد أحد هذين الطرفين يخرجه عن ماهية الشعر الحى السامى إلى النظم الجاف الوضيع ، فحيث لا توجد غاية سامية

مبتدعة من أثر الخيال الاختراعى الناضج عند الشاعر فى أى فن من فنون الحياة حيثما اتجهت أهواؤه وميوله ، لا قيمة للأسلوب مهما رصعته بألفاظ براقة أو موسيقى خالية ، فهو حينئذ أشبه باللؤلؤ على الجيف والزهور على القبور ، وحيث لا يسلك الشاعر فى الوصول إلى غايته تلك سبيلاً مستقيما لا تعقيد فيه ولا التواء ولا تعاظل فى اللفظ ولا تنافر فى الوحدات الموسيقية ولا خروج على قواعد وأصول البيان العربى الذى عبر به الشاعر من جهة اللغة والاعراب فى الحيز المسموح للشعر كفن تصويرى له حريته واتساع مداه ، لا قيمة لمعانيه التى تشبه الدُّرَّ المغموس فى الوحل لا يفتن به أحد ولا يُعثر عليه إلا مصادفة وبعد طول عناء .

أما عن أسلوب الشاعر فى ديوانه فهو غنائى بلا شك ، تدرك ذلك حين ترى أغلب قصائده جارية على بحور محدودة عذبة الجرس تتواتر انغامها فى انسجام لا يتطرق إليه الخلل إلا فى النادر حيث أفلت من الشاعر وزن بعض الأبيات فجاءت مضطربة فى موضعين من الديوان . الأول فى قوله :

إن شئت فيه رحمة فاهدريه
وإن شئت لى السقم فاستنكفى

فالشطر الأول مختل الوزن ، والثانى حيث يقول :

سوف القى سرمدَ النوم فى
ظلمة الرمس فأرثى للشباب

وتعبيراته سهلة مألوفة تتجلى طرافة الصياغة فيها فى قصائد (الجسد العبقرى) و (ظمآن) و (بعد الرحيل) و (الكون) ، من ذلك قوله يصف شَعر الحسناء فى (استانلى باى) :

وعلى فرعكِ أطيافُ
الأصيل العسجديّةْ
ذهبىّ حرم القاسَ
الأمانى الذهبيّةْ

وقوله يخاطبها فى موضع آخر :

أى ليل فيك من أنجمه
كوكب يسطع فى ليل حياتى ؟
أىّ دير فيك من سكانه
كاهن فى العين يدعو للصلاة ؟
أى شمس فيك من مغربها
شفق ملتهب فى الوجنات ؟

وأما بقية القصائد الأخرى فقد تخشن أحيانا عن السهولة الملموسة فى الديوان عندما يحاكى الشاعر الاساليب القديمة ويتأثر بها كما فى قصيدة (المهزلة الكبرى) حيث يقول :

ثم جفّف ساعة جفنى الدميعْ
وارْدِ نوق الحزن واهتف : جَيْهلا !

وقد تأتى حاملة لتعبيرات عادية فاقدة جمال السبك فى مثل الأبيات الآتية المتناثرة فى الديوان :

إنما الدنيا سراب زائف
خاله الصادى .. مقلا ظمأته

●

هل شهدتم أفول نجم المعالى ؟
هل سمعتم نحيب أهل العراق ؟

●

يا أمير الطب فى أعناقهم
عائلات من بنات وبنينْ

●

مرض الأزمة أمسى عندهم
مزمنا .. والقلب موصول الأنينْ

والـذى يخلـع الحيـاة عـلى الحب
ويجنـى الصـدودَ يـرضيـه ذلـكْ

●

وكلمـا بـت أشكـو
تقـول : أنـت المخـيَّرْ

●

يـا أكبـر النـاس حسنـا
لا تطـغ .. فـالله أكبـرْ !

ويرجع سبب ذلك إلى اهتمام الشاعر بذوق الجمهور ونزوله على إرادته فى التساهل المسرف فى الصياغة . ورأيى أن الشاعر يجب أن يحلق فى مستوى عبقريته فلا يتدانى للجمهور بل هو الذى عليه أن يتسامى إليه لأن البيئة التى نعيش فيها غير مثقفة لا تلتهم من الشعور إلا الغث المائع فيجب أن نروِّضها على الأساليب الممتازة مهما أدى ذلك إلى سخطها . وأن كثيراً من شعراء الغرب والشرق من أدّوا رسالتهم فى الشعر بين نار السخط والتحامل لعدم اطرادها مع ذوق الجمهور وحالته الثقافية وأسلوب تفكيره حتى إذا فارقوا الحياة رأينا شعرهم موائد مفعمة بالمعجزات الفنية يصطرع حولها النقاد وشداة الأدب والمفكرون ، والشاعر كالمصور إن لم يطبع أخيلته الفذة على صحيفته وينقشها بريشته حتى تبدو آية فنية تخلب العقول وتغذى الأذواق فلا قيمة كبيرة لشعره ، وجمال النقش التصويرى فى الشعر يكون بإظهار المعانى فى ثوب يناسبها يقوم على الإبداع فى الصياغة وهجر العامى والقديم والكثير الاستعمال ، وقد ورد فى الديوان استعمال بعض ألفاظ فى غير مواضعها أو الخروج بها عن الصيغ الصحيحة الملائمة مثل (فضضت) فى الشطر الآتى فى رثاء فيصل :

« وفضضت القيد الذى أحكمته » ... فاللفظ المناسب للقيد فى مجال الصراع عن الحرية والذَّبِّ عنها هو التحطيم لتظهر قوة المعنى فلو قال : « وحطمت القيد » لكان أولى وأبلغ لأن الفضَّ للأشياء العادية السهلة كالرسائل . ومثل « صبوا » فى الشطر « وأسكب دمعى على من صَبَوْا » فالقافية فى القصيدة (ليلى الجديدة) باء مضمومة والباء هنا مفتوحة بعدها واو ساكنة لأن إسناد صَبَا إلى واو الجماعة لا يأتى إلا كذلك وليس من ضرورات الشعر تغييره . ومثله تماما استعمال لفظ (شكَوْا) بضم الكاف اطرادا مع القافية والصواب فتحها وإسكان الواو فى البيت :

إنمـا مَـن كـان لحمـا ودمـا
يتشكـى الهـمَّ من حيـث .. شكـوْا

ومثله تعدية (يُدْلِى) فى البيت الآتى بنفسها فى قصيدة (الفقير) :

وانتـهـى لـلأراك يلتمس الظـلّ
ويـدلى إلى الحيـاة الخيـالا

إذ الصواب الفصيح تعديتها بالباء . قال تعالى مشيراً إلى الرشوة (وتدلوا بها إلى الحكام) ، فكان الصواب أن يقال ويدلى إلى الحياة بالخيال . ومثل استعمال كلمة (فارق) بمعنى خائف فى موضعين :

فـإذا مـا أبـرق انـزوى
فـارقـا ... يشفق من كيـد المطـرْ
أيـهـا الـراهـب إنـى فـارق
لـعـب الشـك بقلبـى ثـم جـدْ

وهو استعمال خاطىء صوابه (فَرِقٌ) بكسر الراء لأن اسم الفاعل من فرق بمعنى خاف لا يأتى إلا كذلك ، على أن استعماله بتلك الصورة الصحيحة لا يكسر البيت ، ومثل تعدية لفظ (تجنى) بنفسه فى الشطر الآتى (وتجنى على الليالى الضلالا)

ومثل حذف الفاء فى جواب الشرط فى البيتين الآتيين :

وإذا الله كما قلت لنا
قدر الأعمال فى سفر الأزلْ
كيف يعزى للورى آثامهم
وإلى النار .. إذا حُمَّ الأجلْ ؟

والصواب .. فكيف ، لأنهم يقولون بوجوب اقتران جواب (إذا) الشرطية إذا تلتها جملة اسمية كما وقعت هنا . ومثل استعمال لفظ (أم) فى البيت الآتى :

أيها الكاهن إما خطلٌ
بات فى رأسك أم أنت ثملْ ؟

لأن أم حرف عطف فى الاستفهام وليس هنا بذلك ، ولو قال أو لصح التعبير . ومثل استعمال لفظ (أتانى) فى البيت الآتى :

زلة لله لا أغفرها
إذ أتانى فكرة مستضعفة

لأن أتانى بمعنى حضر إلىّ وهو يقصد (آتانى) أعطانى ولو قال حبانى لاستقام المعنى دون خلل فى الوزن . ومثل استعمال لفظ اليمين فى الشطر الآتى لا يلتئم مع المعطوف عليه وهو الإيمان (شادها الإيمان دهراً واليمين) وقد ورد تكراراً لفظ بعينه أو لفظين فى أبيات متقاربة مثل (ذاب) و (العذاب) فى قصيدة (الشارد) .

نخلص من ذلك إلى نقد المعانى والأغراض التى كتب فيها الشاعر ، ولعل أول ما يعترض علينا هذا السبيل قولهم : إن لكل شاعر أن يكتب ما يحسّ ، وليس من الإنصاف للفن أن يجبر الشاعر على الكتابة فى غرض خاص لأن الشاعر إذا رصد شاعريته للمناسبات وانتظر إملاء الأغراض عليه استغلقت دونه أبواب الإلهام وكان آليًا قاصر الابتداع محدود الخيال لأن الغرض الذى يقتنصه الشاعر بخياله أسمى من أى غرض يملى عليه . رأى صائب إلى حد بعيد . ولكنا نقول إن البيئة التى تغير كل شىء وتحول تيار الحياة النفسية فى كل أمة لا أقل من أن يتأثر بها الشاعر وهو أدق الناس إحساسا ؛ فإذا عرفنا ذلك وذكرنا موقف البيئة المصرية وما ترزح تحته من أعباء السياسة الطاغية وأغلال القيد وكبت الحرية . عاتبنا الشاعر على خلو الديوان من الروح الوطنية التى تشبُّبُ بالنيل ونضرم النار حول اغلال الاستعمار ، وقديماً وقف بيرون الشاعر الإنجليزى قيثارته زمناً على تحرير بلاد اليونان حتى استمدت من روحه قوة طفرت بها الحرية وهتك حجاب الرق الإنسانى ، وما كانت اليونان وطنه ولا طمع وهو شاعر يحمل لواء العاطفة الإنسانية فى غرض استعمارى أو دسّ سياسى . والشاعر المستعبد كالطائر السجين فى قفص مظلم لا يحلو له التغريد إلا بكاءً على النور والحرية . ونحن الشبابَ أحقّ الناس بنشدان الحرية المفقودة فى وطن النيل . والغرض الوحيد الذى انتهب قلب الشاعر هو الحب ، والحب الجامح المستطير الذى دفعه إلى تقديس المرأة فشبب بها وعابثها وضحى فى سبيل هواها برضا الجمهور عنه حينما أدخل ألفاظاً ومعانى غير مألوفة تُسخط البعض عليه فى سبيل عطف المرأة ورضاها :

قيل لى : الحدتَ يا عبدَ الهوى
فى سبيل الحب أرضى ما ادّعوا
أنا لم أنكر إلهى ساعة
بل عبدت الله فيما يبدعُ

ورفعها إلى مكان أزرى بكل ما دونه فى العالم حيث قال :

(إنما الحسناء فى فتنتها هى ظلّ الله فى تلك الحياة ..)
(أكبر الظن أنت طيف إله عبقرىٌ فى عالم متسامى)

ولم أستطع ضبط غرام الشاعر فى ناحية أحكم به عليها . فهو تارة يقدس الحسن ويزهد فيه فيبدو لنا فى مسوح الرهبان لا يطمع فيما طمع فيه الماديون من عباد الشهوات إذ يقول :

أنت إلهامى ومعناىَ
ووحىُ الشاعريَّةْ
وأنا الزاهد فيما
طمعت فيه البريَّةْ

وإذ يقول فى موضع آخر :

أحبُّك لا للعناق فإنى
أخاف على قدّك المرهف
ولا اللثم ، إنى أخاف عليك
من النفس المحرق المتلف
ولكن أحبك كالوثنىّ
وأزهد فيك وإن تسرف

وتارة أخرى يخلع عنه تلك المسوح ويسفر للحسن فيلتهمه التهاماً ويتحرق على حرمانه من منهله المادى الذى يظهر فى الأبيات :

خذينى فى ذراعيكِ
وضمينى إلى صدرِكْ
وروّى لهفةَ الظمآ
ن بالقبلة من ثغرِكْ

وحين يقول :

فاختلسْ فرصةَ الشباب ومتِّعْ
يا حبيبى أهل الهوى بوصالكْ

ومن القطع الرائعة فى غزلياته التى تشرق منها الروح المصرية فى عذوبة وبساطة خيال :

لك شعرٌ ذهبىٌّ ساحرٌ
ضاع فى موجاته قلبى وذابْ
لك خدان تجرَّت فيهما
حمرة تنساب من قلبى المذابْ
والعيون الزرق من فوقهما
رائحات .. غاديات .. كالسحابْ !

وكقوله من قصيدة (بعد الرحيل) :

ما عشقتُ الورد إلا أنه
صفحة سالت عليها وجنتاكْ

وإنى آخذ على الشاعر ألفته بالمعانى الساذجة فهى رغم عذوبتها لا تدل على عمق لأنها مألوفة وذلك فى بعض أبيات من قصائد الديوان ، وفى قصيدة مهرجان القرش فى أغلبها . قال من قصيدة :

بين هاتين فترةً من سباتٍ
تجمع اليأس والمنى فى مكانِ

والشطر الثانى بنصه لأحمد الزين الشاعر المعاصر فى وصفه (القلب) :

مَن لقلبٍ بين الجوانح عانِ
جمع اليأس والمنى فى مكانِ

وقال ، وهو من المعانى التى أخذت ضحولتها عليه : (هل سمعتم نحيب أهل العراق ؟) فإن المصاب على هذا محدود ولو عممه لكان أبلغ كما فتح شوقى رثاءه لمصطفى كامل بقوله : (المشرقان عليك ينتحبان) فلو قال الشرق فقط لضعف المعنى بَلْه قوله مصر . وقال فى نفس القصيدة :

أين كـان العـراق ؟ كـان غـريقـا
فى محيط الظـلام لـلأعنـاق !

فإن تحديد الغرق إلى الأعناق فيه عدم استكمال الصورة المطلوبة .

وتتجلى فى الديوان ظاهرة قوية من سرد الفكر إزاء سرد بعض النواحى الدينية حتى إن الشاعر لم يقصرها على قصيدة (الراهب المتمرد) التى تعد من أقوى قصائد الديوان بل بعثرها فى نواح عدة كالمهزلة الكبرى وأكذوبة الموت ، وفى خلال الشعر الغزلى ، وليس فى مجالنا متسع لنقاشها .

وبعد ، فإنا نهنىء الشاعر على تلك الروح القوية وذلك المجهود الجديد الذى أرجو أن يكون فاتحة شاعرية مصرية تبشر بقوة الجبل الحديث .

محمود حسن إسماعيل

حسن سرور

مؤتمر أعلام دمياط الثامن

١٨ - ٢٠ ابريل ١٩٩٢

إن الاحتفال بالمبدعين وذوى المواهب والنابهين وأصحاب العطاء المتميز فى كافة مناحى الحياة قيمة نبيلة وفعل ممدوح لكلية تربية دمياط بجامعة المنصورة. واستمراره لثمانى سنوات مسألة فريدة ومضيئة فى هذه المحافظة الثرية حقاً بأبنائها وعطائهم. هذه المدينة - دمياط - حضرية ريفية فى آن، وصاحبة تاريخ وشهرة فى الصناعة، فقد ازدهرت بها صناعة المراكب والقوارب بعد الحكم العربى، ومن قبل عرفت بصناعة النسيج، وانتقلت إليها صناعة الحلوى من الشام وما تزال تشتهر بها مع صناعة الأثاث والأحذية.

هنا نهر النيل والبحر المتوسط وبحيرة المنزلة والبرلس تقف أكثر من ألفي نخلة وحقول مترامية وقوارب زرقاء وميناء دمياط الجديد ورأس البر مصيف العشش الجميل. وهنا حركة ثقافية وأدبية نشطة تتمثل فى قصر الثقافة، وكلية تربية دمياط، وحزب التجمع، وجمعية الرواد، وجمعية ضفاف وأربع جرائد (أبناء دمياط، الدمايطه، أخبار دمياط، دمياط) وتنشط طباعة الماستر بين أدبائها بالإضافة إلى بعض الكتاب الذين يرون أن الانخراط فى الحركة الثقافية داخل دمياط والانغماس الشديد فى أنشطتها يؤدى إلى الانعزال وتكريس ظاهرة ما يسمى بأدباء الأقاليم هذه التسمية الكريهة مرددين: إن الأدب أدب أيا كان مكان إنتاجه ومنتجه، ويخضع لقواعده الصارمة والمنضبطة والمفتوحة، وإنتاجهم هو جزء من عطاء العربية ككل.

أما بالنسبة للمؤتمر هذا العام [حول علم دمياط العالم الجليل المهندس / حسب الله الكفراوى الشخصية البارزة فى ميدان الإسكان والتعمير والمدن الجديدة وجيل السبعينيات ١ - سمير فراج الكاتب والصحفى. ٢ - محمد أبو العلا السلامونى والدراما

التاريخية . ٣ ـ يسرى الجندى والدراما الشعبية . ٤ ـ بشير الديك السينما والواقع الجديد . ٥ ـ السيد النماس الشاعر والحساسية الجديدة] ـ وفق بطاقة الدعوة ـ فقد تخلى عن طابعه العلمي الذى ميزه فى السنوات الماضية وأصبح مهرجاناً على الرغم من احتواء بطاقة الدعوة على ثمانية وعشرين عنواناً لبحوث متباينة ومتنافرة . والجدير بالذكر هنا أن هذا المؤتمر قد كرم فى سنواته الماضية د . شوقى ضيف ، د . زكى نجيب محمود ، د . عائشة عبد الرحمن ، محمد حسن الزيات ، د . عبد الحليم منتصر ، محمود حافظ ، د . لطيفة الزيات ، على سالم ، صلاح منتصر .

والدعوة التى أرسلتها الجامعة تحوى أربعة عناوين فقط حول جيل السبعينيات الذى آن أوان تكريمه فى دمياط ومطبوعة المهرجان المعنونة : بـ « التخطيط الفكرى لأبحاث المؤتمر » والتى تحوى سبعة عشر ملخصاً وقائمة بها اثنان وعشرون موضوعاً لم يُذكر فيها عنوان واحد أو كلمة واحدة عن جيل السبعينيات أو أحد المكرمين منه . ويضاف إلى ذلك إن عناوين الأبحاث التى جاءت ببطاقة الدعوة تختلف عن عناوين مطبوعة المهرجان ، وتختلف عن القضايا التى طرحت فى الجلسات الجانبية والمحاور التى تمثلت فى ثلاثة محاور : أولها محور الدراسات المعمارية والجغرافية ، وثانيها محور الدراسات التربوية فى المدن الجديدة ، وثالثها محور الدراسات الأدبية .

جاء أول أيام مهرجان دمياط احتفالية خاصة بالمهندس الوزير حسب الله الكفراوى بدأت بأقواس النصر الممتدة من بداية دمياط الجديدة إلى مبنى جامعة المنصورة فرع دمياط الجديد ذى الطرز الفرعونية . عند الوصول إلى المبنى كانت الزينات المعلقة والصور فى الأيدى والهتافات بحياة وزير الإسكان وعلم دمياط والكلمات التى تبرز دور الرجل ودواعى تكريمه . حضر الاحتفال محافظ دمياط ومحافظ المنصورة ورئيس جامعة المنصورة وقيادات الحزب الوطنى بدمياط ، وتحدث الوزير حول إنجازات وزارة الإسكان وانتقل من حديث الأرقام إلى الجامعة الأهلية المقترحة ، فأعلن لقد حان الوقت للبدء . فقد تم تعديل قانون التعليم وتكوين مجلس الأمناء وبلغت التبرعات ٣٢ مليون جنيه ثم ساق العديد من المبررات مثل الحاجة الشديدة إلى العلوم الجديدة مثل الهندسة الوراثية والإلكترونية والنووية . وأضاف إن هناك عدداً ليس بالقليل يذهب سنوياً إلى جامعات خارج القطر بسبب مجموع الدرجات . إلى بودابست وبوخارست والخرطوم وغيرها من الجامعات ، وأشار إلى أن هذه الجامعة سوف تكون فى إحدى المدن الجديدة ، واختتم الوزير حديثه بتوقعه أن يكون الإقبال على الجامعة الأهلية كبيراً على الرغم من أن التكلفة ستكون مرتفعة جداً . وأكد أن الجامعة سوف تخصص منحاً للطلاب المتفوقين من الفقراء .

وكان لهذه الطريقة التى تم بها الإعداد لحفل الافتتاح أثرها على المكرمين ؛ فانسحبوا من الحفل وبدأوا فى صياغة بيان للإنسحاب من المهرجان لولا جهود د . عبد الرؤوف أبو السعد عميد كلية التربية والمخرج سعد أردش وآخرين .

وفى حفل الافتتاح الثانى ـ اليوم الثانى ـ والذى خصص للمكرمين من جيل السبعينيات ، والذى أدمج

فى الجلسة الخاصة بمحور الدراسات الأدبية ، وحضره المخرج سعد أردش والناقدة فريدة النقاش والناقد فاروق عبد القادر و د . أحمد العشرى و د . نادية البنهاوى وغيرهم والذى بدأ بدعوة فريدة النقاش لإرسال برقية إلى السيد رئيس الجمهورية - واعتبار البرقية توصية ضمن توصيات المؤتمر - جاء نصها : « يوصى المؤتمر أن تتبنى مصر الدعوة إلى قمة عربية عاجلة لمساندة الشعب الليبى ، واتخاذ موقف عربى موحد للعمل على عدم تنفيذ العقوبات ضد هذا الشعب ، ولئلا تنفرد قوة واحدة بتقرير مصائر الشعوب » . وبعد قراءة البرقية وافق الحاضرون بالإجماع . وانتقل الحفل إلى كلمات المكرمين والنقاد فتحدث الكاتب المسرحى **يسرى الجندى** (١٩٤٢ -) .

[قدم للمسرح : اليهودى التائه - على الزيبق - عنترة - المحاكمة - الهلالية - رابعة العدوية - حدث فى وادى الجن - عاشق المداحين - بغل البلدية - عنتر زمانة - حكاية جحا والولد قلة - العودة إلى طلخا - الدكتور زعتر - سلطان زمانه / قدم للسينما : المغنواتى - سعد اليتيم - أيام الرعب / قدم للدراما التليفزيونية : عبد الله النديم - نهاية العالم ليست غداً - أهلا جدو العزيز - الوجه الآخر - على الزيبق - مماوك فى الحارة - المدينة والحصار - شارع الواردى - المرآه - الحكم مؤجل] مشيراً إلى أهمية وضع تصور علمى للتفاعل مع الحركة الثقافية والفنية فى الأقاليم ودعمها لتصبح فى بؤرة التأثير بدلا من الإصرار على التعامل معها باعتبارها حركة هامشية تبعاً لمركزية الحركة الثقافية فى القاهرة . وأضاف مؤكداً ضرورة استكمال الاجتهادات العلمية التى طرحت خلال مؤتمر الإعلام خلال سنواته على نحو يسمح باستثمارها فى الحركة الثقافية العامة .

ثم انتقل الحديث إلى **محمد ابو العلا السلاموني** (١٩٤١ -) (قدم للمسرح : الحريق - تحت التهديد - الثأر ورحلة العذاب - رجل فى القلعة - رواية النديم عن هوجة الزعيم - سيف الله - مآذن المحروسة - ابو نضارة - مباراة بلانتيجة - المزرعة - مدرسة المشاهدين - ابو زيد فى بلدنا - حلم ليلة حرب - الأرض والمغول - زيارة عزرائيل - اليم بأربعة - بحبك يا مجرم] الذى تحدث عن مكوناته الثقافية وبخاصة كل ما هو شعبى باعتباره مصدر إلهام قائلا : وعيت أول ما وعيت فى مدينتى دمياط الجميلة موكب الزهور الذى كان يلف شوارع مدينة دمياط والذى كان كرنفالاً شعبياً هائلاً تشترك فيه كل الطوائف والحرف والمهن ، كل بعربة زهور على قمتها فتيات كأنهن الورود وتساءل السلامونى : ترى اين هو الآن موكب الزهور وفتيات الورود ؟ ! واضاف : وعيت أول ما وعيت احتفال ليلة شم النسيم أو الخماسين حيث يتنافس فيه فتية كل حارة لعمل حريق هائل يحرقون فيه دمية تسمى « الألنبى » وهم يصيحون : « يا النبى يا ابن النبوحة مين قالك تتجوز توحه » هذه الدمية كانوا يعدونها خصيصاً للاحتفال بحرقها فى تلك الليلة الخرافية واستطاع الحس القومى أن يحولها فى أثناء العدوان ، الثلاثى عام ١٩٥٦ إلى دمى تمثل رموز العدوان ، وفى حرب عام ١٩٦٧ إلى قائد العدوان الإسرائيلى « موشى ديان » بعدها ادركت إلى أى حد استطاع الحس الشعبى

البسيط لدى شعب دمياط أن يجمع بين الاحتفالية الشعبية والشعور القومى والوطنى ، ولم يجد تناقضاً بين الجانبين ، وتلك كانت عبقرية من عبقريات شعبنـا العريق . وأضاف السلامونى : ولعله من شدة إعجابى بهذا الاحتفال هو الـذى دفعنى لكتابـة مسرحية « الحريق » لأعبر فيها عن هذا الطقس الشعبى . ثم انتقل إلى أسطورة « بغلة العشر » وصندوق الدنيا والأراجوز والحاوى والحديث عن لعب النصب الشعبية ، وأشتد الحوار بين السلامونى وبعض الحضور عندما تحدث عن حق الجماهير فى إحياء الطقس الشعبى الدمياطى « مولد أبو المعاطى » ، لما يمثله من إحياء للذاكرة الشعبية الجماعية فى مواجهة الأجنبى ولأنه من الأصول التقليدية التى تكون شخصيـة مصر وهويتهـا عبر التاريخ .

قدم الناقد **أنيس البياع** أحد وجوه دمياط البارزة قراءته لأعمال الشـاعـر السيـد الـنـحـاس (١٩٤٦ -) [لـه ديوانـان (الموت فى غابة القصائـد) و (الصوت والرماد) لم ينشرا] ناقش خلالها تجربة الشاعر ودوره ومحاولاته منذ الكتابات الأولى التى بدأت فى أواخر الستينيات . يقول البياع : إن الشاعر له مشروعه الخاص منذ البداية ، فالشاعر مختلف ومتمرد ومحاول دائماً النفاذ العميق إلى الأشياء والحقائق والأوهـام من حوله . وإذا كان من الضرورى البحث عن أى مدرسة أو تيار أدبى ينتمى إليه الشاعر ، فأعتقد أنه يقترب أكثر مما يمكن تسميته بالواقعية الجديدة التى تؤكد على الموقف من الإنسان باعتباره كائنا اجتماعياً فى إطار رؤيتها الكلية للعالم . واقعية لا تحاكى الواقع ولا حتى تكتفى بنقده . ولا تنغلق على الذات . ومع ذلك فأشعار **النحاس** يمكن أن تنتمى إلى تيارات ومدارس شتى من الروماتيكية إلى الواقعية وربما أيضاً إلى الحساسية الجديدة .

ثم ألقى **النحاس** قصيدتين : فاطمة ، ووجوه :

الوجه الأول :

يقيم فى تابوته الحجرىْ
ملكوته السرى
لا يدخل إذ يدخل
لا يخرج إذ يخرج
ينام فى ظلال الجدر القديمة
وتحته ينضح ماء التميمه

ينهض فى صباحه المرقوم يعالج المزلاج أو يستطلع الغيومْ

قدم د . مدحت أبو بكر قراءة لمسرحيتـى يسرى الجنـدى « المحاكمة » و « اليهودى التائة » ، فى محـاولـة لتتبـع الخلفيـات الاجتماعية والنفسية والسياسية التى تُسهم فى تشكيل شخصية البطل لدى الجندى . فالأحداث الاجتماعية وبعض شخصيـات المسرحية ولغة الحوار تتساند وتبشر بظهور البطل . فالبطل صنيعة الظروف والجماهير ويعمل من أجل المجموع . وتظهر هذه السمة فى مسرحية « المحاكمة » حيث يعيد الجندى صياغة جديدة لحادثة دنشواى متناولاً البناء الاجتماعى الذى ساهم فى ظهور الأبطال الأربعة وعلى رأسهم زهـران . والمعـاناة من تعنت المستعمـر وتحالف العمدة ووكيله ومجموعة من الرموز الفاسدة التى تساند المستعمر . هذه الخلفية أوجبت ظهـور بطـل شعبى يتحـدى . يستدعى الجندى أبطاله ويجعلهم يقيمـون محـاكمـة للمستعمـر ومسانديه . وأيضاً فى مسرحية « اليهودى التائه » إبراز للظروف

الاجتماعية القاسية فى الواقع الفلسطينى والمناخ المسرحى حيث طلقات الرصاص والضجة تسبق العديد من الأحداث التى تفتتح المشاهد واستراتيجيات الفكر الإسرائيلى فى التعامل مع الأهالى ، فهيأ بذلك لظهور شخصية سرحان بشارة سرحان صاحب الملامح النفسية الخاصة .

وتؤكد د . **نادية البنهاوى** على أن ظاهرة استلهام التراث مسألة أساسية فى مسرح الكاتبين . أما الاختلاف بينهما فيكمن أساساً فى رؤية كل منهما للحياة وللدراما وأسلوب المعالجة الدرامية للمادة التراثية سواء أكانت شعبية أو تاريخية . وأضافت من خلال الماضى يمكننا أن نتكشف أبعاد للحاضر لكن فى هذه الحالة قد يخضع لرؤية كل متلق لذلك الماضى . وكيف يستنتج ويستخرج المؤشرات والملامح التى يعكسها على الحاضر وهنا يقع كثيرون فى عملية الإسقاطات التى قد لا يكون لها وجود فى النص على الإطلاق ولا يتحملها . وترى نادية البنهاوى أن أهم محور فى أعمال السلامونى هو جموح الفرد الذى يصل إلى تأليه الذات ويقابله التوحد الجماعى القادر وحده على التصدى لذلك الجموح ، بهدف الوصول إلى تحقيق الحلم بالعدالة . أما فى معظم أعمال الجندى هو البطل الشعبى وضرورة وجوده على الأرض كمخلص .

ثم بدأت فريدة النقاش حديثها قائلة : يمثل الجندى والسلامونى تياراً جديداً فى الحركة المسرحية المصرية وهو امتداد وتطوير وإضافة خلاقة لعمل عبد الرحمن الشرقاوى ونعمان عاشور وميخائيل رومان ومحمود دياب وسعد الدين وهبه وعلى سالم الذين كانوا قد خاضوا معركة التحرر من أسر النظرة التقليدية التى أسس لها مسرح الحكيم . وأضافت إن السمة الأساسية لهذا التيار الجديد هى تركيبته الكثيفة لصراع أبدى وآنى مطلقاً ونسبياً بين البطولة الفردية والفعل الجمعى . وإبراز أن الممارسة لا الفكرة المطلقة هى معيار الحقيقة . إن اختيار السلامونى والجندى زمانا مضى تفتح إمكانيات جديدة للتأويل العصرى وتصبح علامات كبرى تثير إسقاطات مختلفة وتستدعى تفسيرات لا نهاية لها عن الزمن الماضى وزمن الكتابة وزمن لاحق للعرض . ثم قامت بقراءة عملين « عنترة » و « رجل فى القلعة » واختتمت النقاش قائلة : استطاع كل من الكاتبين أن يقدم جديداً فى الساحة المسرحية عبر تعرفه على التطورات الجديدة فى المسرح العالمى وانشغاله بالقضايا الرئيسية للتحرر فى وطنهما ، وصاغ ذلك فى أعمال مركبة وإثارة قلقه فى لحظة تاريخية ، هى لحظة انكسار وتراجع لحركة التحرر ولحظة انقلاب اجتماعى عنيف يتعرض فيه المنتجون والكادحون لهجوم شامل له طابع عالمى .

ويبقى سؤال : هل أصابت لعنة « ناجى العلى » **بشير الديك** (١٩٤٤ -   ) [قدم للسينما : مع سبق الإصرار — أشياء ضد القانون — طائر على الطريق — موعد على العشاء — الحريف — سواق الأتوبيس — ضربة معلم — ناجى العلى — الطوفان — سكة سفر / قدم للدراما التليفزيونية : الأرض الطيبة — أن الأوان — بنات زينب] أيضا فى دمياط فلم تذكر كلمة واحدة عنه ، ولم يستضف المؤتمر ناقداً سينمائيا على الرغم من وجود كوكبة من نقاد السينما فى بلادنا وجمعية نقاد السينما تعنى

أول ما تعنى بالنقد السينمائى . أين سمير فريد ، وعلى أبو شادى ، وماجدة موريس ، د . محمد كامل القليوبى ، وهانى الحلوانى ، وكمال رمزى ، وأحمد رأفت بهجت وغيرهم الكثير الكثير .

وجاء اليوم الثالث يوم التوصيات والختام والذى أثار دهشة الحضور لتوزيع توصيات مؤتمر أعلام دمياط الثامن أربع عشرة توصية مطبوعة وقرأها د . **عبد الرؤوف أبو السعد** وتوصيات محور الدراسات التربوية فى المدن الجديدة ومكتوبة بخط اليد ومصورة ، من . توصيات محور الدراسات التربوية :

ثانيا : الجامعة الأهلية المقترحة :

١ ـ أن تكون اللغة العربية هى لغة التدريس الأساسية بتلك الجامعة ، وأن يقتصر التعيين بها على أساتذة مصريين ، مع الاستعانة بأساتذة زائرين من الأجانب فى بعض التخصصات التى تحتاجها الجامعة .

٢ ـ أن يسند الإشراف الأكاديمى للجامعة الأهلية لأساتذة أكاديميين وتقتصر مهمة مجلس الأمناء على الإشراف المالى فقط .

٣ ـ أن يكون هناك توزيع نسبى للكليات التابعة للجامعة المقترحة على المجتمعات العمرانية الجديدة تبعاً لطبيعة كل مجتمع وظروفه البيئية واحتياجاته الفعلية .

٤ ـ أن تضاف تخصصات مساعدة لكليات الجامعة المقترحة كعلوم الإدارة والإنسانيات لحاجة الطلاب المهمة لمثل هذه التخصصات .

٥ ـ الا يؤثر قبول الطلاب بالجامعة الأهلية المقترحة على استراتيجية توزيع الطلاب والنسب المئوية المقترحة لقبولهم بالجامعات المصرية .

٦ ـ أن تصدر شهادات تخرج الطلاب باسم الجامعة الأهلية فقط ولا تعتمد من أية جامعة أجنبية أخرى .

٧ ـ أن يسمح للطلاب من الدول المختلفة بالالتحاق بتلك الجامعة .

ومن توصيات المؤتمر المطبوعة :

* يرى أعضاء المؤتمر ضرورة الحفاظ على مجانية التعليم .

* يرى أعضاء المؤتمر ضرورة الابتعاد بالتعليم ، وبخاصة الجامعى منه عن أن يكون موجهاً من فئة خاصة ، أو غير مصطبغ بالصبغة الوطنية إذ من الضرورى أن تكون الكوادر المتخصصة فى أدق فروع العلم ، والطاقات العلمية والقيادية ذات ولاء للوطن وثقافته وتراثه ، لا لشىء آخر ، مع مراعاة التأكيد الدائم على هويّة الشباب وانتمائهم تأمينا للحاضر والمستقبل .

* يرى أعضاء المؤتمر ضرورة سرعة التحول من إقامة مسكن الإيواء إلى إقامة المسكن المناسب لكل أسرة .

* يوصى المؤتمر بتتبع البحث الاجتماعى والتربوى للوقوف على تأثير المتغيرات العالمية السريعة والمتلاحقة على الشرائح البشرية للمجتمع .

هناء عبد الفتاح

الفن اليابانى بين التقليد والحداثة

ربما كانت اليابان البلد الوحيد فى الشرق الأقصى ، التى أرادت طوال القرن الماضى ، والقرن الحالى ، أن تثبت لنفسها ، قبل أن تؤكد ذلك للعالم ، أنها فى حفاظها على تراثها وتقاليدها ، لا يعنى أنها قد انقطعت عن الحاضر ، أو لم تعد تنظر إلى المستقبل .

لو تأملنا العرض الموسيقى / الراقص / المسرحى الذى قدمته ثلاث فرق يابانية معا بدار الأوبرا (المركز الثقافى القومى) ، فى يومى ٢٠ و ٢١ يونية ، فسنجد صدى عميقا فى العرض الشامل الذى قدمته هذه الفرق ، لهذه التركيبة الفكرية والثقافية والفنية .

إننا نكتشف من جديد ان اليابانيين محافظون متطورون ، تقليديون معاصرون ، وأن فنهم جزء



راقص الكابوكى فى لوحه « إلهام القمر »

داخلٌ فى نسيج طقوسه الموروثة ، وأن العملية الفنية شكل يتخلّق مضمونه الفكرى ، بقدر استغراقه فى تراثه ، والخروج به إلى برّ الأمان ، وتأثيره العميق فى المتلقى ، دون المساس بروحه ، أو القضاء

على مفردات لغة تواصله الجديدة .

أما الفرقة الأولى « **أكاديمية الرقص التقليدى اليابانى** (أسوكا) » ، التى تأسست عام ١٩٦٥ ، فهى فرقة مسرحية تعنى باكتشاف الرقصات الفولكلورية ، لتقديمها فى عروض مسرحية ، تستخدم الأساليب الحديثة فى فنون السينوغرافيا (ديكور — إضاءة — ديكور — مساحة — أزياء) ،

وتقدم رسالتها بالإضافة إلى تقديم عروضها الفنية ، فى تجميع معلومات عن الرقصات الفولكلورية ، وفنون المناطق المختلفة باليابان ، وتعيد صياغتها من خلال عروضها المسرحية .

وتعد « **فرقة اسوكا چومى للطبول** » — وهى الفرقة الثانية المشتركة فى العرض ، وقد أسست

منذ عامين فقط ، من أهم الفرق اليابانية التى تستخدم آلات الطبول التقليدية (**تاكو**) لتقديم أسلوب متميز ، خاص بموسيقى فن التعبير اليابانى ، وتعمل على امتـزاج **هارمونى** بين الرشاقة الموقرة للرقص ، والحيوية المعروفة للطبول اليابانية . وتحاول هذه الفرقة الحفاظ على الموروث ، والأشكال الفنية ، المتعددة ، لفن الإيقاع اليابانى ، وقد حاولت إحـدى معزوفات هذه الفرقة أن نقدم عرضا (**تسـونى كوبـورا**) ، يتنافس فيه التراث مع المعاصرة : الطبـول الضخمـة بـأشكـالهـا وأحجامها المتنوعة ، وقبل كل شىء بإيقاعاتها المتسمـة بالبـدائية ، والدرامية ، والقـوة ، والجمال ، والحياة ، فتتحول كل وحدة من وحدات هذه الطبول إلى نغمة وبطل ، يتصارع مع النغمات / الأبطال الأخرى ، فى إيقاع حيوى رافق يذكرنا بسيمفونية القدر **لبتهوفن** . ومن أهم ما تطرحه لنا هذه المعزوفة الدرامية هو **لقاء القيمتيْن** ، فى وحدة فنية متلاحمة ،

يرقص على موسيقاها الراقص الممثل لفن **الكابـوكى** ، الذى يجمع ، فى سحر حركته ، ما بين



لوحة « فصول السنة » عن فصل الربيع

روح الأسطورة اليابانية المتمثلة فى حكمة الطبول ، وروح العصر المتمثل فى زخم نغمات « آلة الأورج » الحديثة .

ومن أهم أهداف فرقة الموسيقى الفولكلورية اليابانية (**مينيو**) ــ وهو الفرقة الثالثة ــ أنها نقدم جيلًا من شباب عازفى هذه النوعية من الموسيقى والغناء الشعبى . والرسالة التى تحاول أن تؤديها هى الحفـاظ عـلى تـراث السلف ، وتواصله مع قيم الأجيال القادمة ،

وتستخدم فى ذلك الآلات الشعبية ، التى هى أقرب ما تكون إلى **آلات الرباب المصرية** ، و « **الصفاره** » **الشعبيـة** ، **والفلوت الغـربى المعّدل** وغيرها . يغنون احيانا ، ويؤدون أجزاء من الرقصـات المقدمة أحيانا أخرى ، يشاركون فيها راقصى الفرقة فى رقصاتهم . ومن أهم أهداف هذه اللوحات الدرامية الغنائية الراقصة :

« **إلهام من القمر** » وَ « **طبول المبارزة** » و « **طبول البحارة** » و « **اغنية جبل تسـوجارو** » و « **اغنية صانعى كعكة الأرز** » و « **طبول يابانية** » .

لا يمكن لنا أن نطلق على هذا النوع من الفنون ، رقصا خالصا ، أو أغنيات مؤداة مسرحيا ، أو مسرحاً راقصا دراميا . إنه يحتوى كل ذلك معا ، كما يستفيد من المـوتيفات والأشكـال الشعبيـة اليابانية ، فى الأزياء ، والمهمات المسرحية ، والحركـة التعبيريـة (حركة اليدين والقدمين والوجه) ، فى فنون السينوغرافيا الحديثة ، وتقنياتها الفائقة لخدمة العرض .

ولعل أهم ميزات هذا العرض الفنى الاستعراضى الشامل ، انه حاول أن يخطو خطوة جديدة إلى الأمام ــ فهو من جانب يستفيد من أشكال المسرح الشعبى التقليدى مثل « **النور** » و « **الكابوكى** » ، ومن جانب آخر يحاول أن يعيد تركيب لغة العرض المسرحى وَفْق مسايرتها للمتلقى الحديث .

وبهذا المنطلق لم يعد المسرح اليـابانى متحفـا من المتاحف المتحركة ، فقد صار قيمة فكرية إنسانية شاملة .

رواية « أصوات » باللغة الانجليزية

● تصدر فى أغسطس القادم ، الترجمة الإنجليزية لرواية (**أصوات**) التى كتبها « **سليمان فياض** » عام ١٩٧٢ ، وكانت قد صدرت ترجمتها الفرنسية فى سبتمبر ١٩٩٠ م ، عن دار « دنويل »

وسوف تصدر الترجمة الإنجليزية فى لندن والولايات المتحدة الأمريكية فى وقت واحد ، عن دار نشر (ماريون بويارز Marion Boyars) ، وقد اتخذت دار النشر الإنجليزية قرار نشر الرواية ، بعد اطلاع المسئولين فيها على الترجمة الفرنسية السابقة . ووقوفهم على ما لاقته من إقبال القراء الفرنسيين .

غلاف « اصوت » فى الطبعة الانجليزية

Soleiman Fayyad
VOICES
A Novel

ويقدم الناقد المصرى الكبير الدكتور « **على الراعى** » للقارىء الإنجليزى هذه الرواية بكلمة ستنشر مترجمة على غلاف الرواية ، وهذا هو نصها :

(فى « أصوات » سليمان فياض صدام مروّع بين ثقافتين ، وعقليتين ، وسلّمين من سلالم القيم ، متباينين أشد التباين الغرب هنا هو الذى يفد إلى الشرق ، ويحتك به ، ويقاسى من ويلات هذا . فالوافد الغربى (الزوجة الشابة سيمون) تتعامل

مـع البيئة المصـرية التى أنتقلت إليهـا مؤقتـا تعـامـلا سطحيـا

بـلا فطنـة ، فهى تنظـر إلى أهـل « الـدراويش » (قـريـة زوجهـا المصـرى) نظرة السـائح ، يلقى نظرة عجلى على الواقـع الشرقى ، ويلتقط لـه صـورا ، ويؤدى لـه خدمات ، ويؤذى ضميره ما يجده حـولـه من فقـر مـروّع ، وتخلف قـاسٍ ، ويسعى قدر استطـاعتـه للتخفيـف منـهمـا ، ولا يحـاول الدخول معـه فى علاقـة جدليـة . فسيمـون تتصـرف فى الـوضـع الجـديد ، كمـا كـانت تتصـرف فى باريس مع زوجها المصرى (حامد البحيرى) ، فتكون نهايتها فاجعة مروّعة .

إن النهاية الفاجعة التى تنتهى بهـا « أصـوات » تحـوى المعنى الأعمق ، والأكثر احتجاجـا ، على واقع محزن ينبغى أن ينتهى .

هذه رواية خفيفة الوقع ثقيلته فى آن ، تجذبنا جذبا حلـوا ، فإذا نحن أمـام خـاتمـة بشعة ، مليئـة بـالمفـارقـات ، ونعلم أن القـدر لأ يستأذن عواطفنـا ، ولا يلاطف أعصابنا الواهنة).

شاعر وجائزة

● منح الشاعر الأمريكى « **جون أشبرى** John Ashbery » ، الحائز من قبل على أهم جوائز الشعر القومية ، جـائزة (روث ليـلى) للشعر لسنـة ١٩٩٢ . وتبلـغ قيمة هـذه الجائـزة خمسة وعشرين ألف دولار ، وتعـد واحـدة من أهم جـوائـز الشعـر فى الـولايات المتحـدة ، وتتولى إدارتهـا رابطة الشعر الحديث ، وقد أنشأتها « **ليلى روث** » سنة ١٩٨٦ ، لتكريم الشعراء الأمريكيـين الذين تستحق أعمالهم تقديرا غير عادى .

وقـد علّق « **جـون أشبـرى** » ، الذى يبلغ من العمر خمسة وستـين عاما ، بقوله : (**إن مهنة الشعر فى الولايات المتحدة مهنة شاذة ، لأن الذين يحبون الشعر فى هذا البلد قليلـون ، فكثـير مـن النـاس فى الحقيقـة يكرهـون الشعر**) . وفى ضـوء لا مبالاة القـارىءالأمريكى ، يقول « **أشبرى** » إنه يشعر بالفضول وبـالأطمئنـان أيضـا لأن دور النشر الأمـريكية تـواصل إصـدار الكتب الشعرية ، ويتسـاءل « **أشبرى** » : (لم أفهم أبدا لماذا تهتم معظم دور النشر الكبرى بالشعر ؟) .

ويضيف الشـاعر الـذى صدرت مجموعته الشعرية الأخيرة (**خريطة التدفق**) ، فى العام المـاضىْ عن دار النشر (ألفريد نوف) قائـلا : (لقد قيل لى إن نشر الشعر لا يكلف كثيرا ، وعنـدمـا يكـون الشعـراء ذائعى الصيـت ، حتى ولـو كـانـوا غـير مقروئين ، تضيف أسماؤهم مكانة إلى دار النشر ، وتساعد فى اجتذاب كتاب آخـريـن يمكن أن تـدر أعمـالـهم دخلا) .

ومن نـاحية أخـرى وبينما أكـد « **أشبرى** » ترحيبه بالجائزة المالية ، فـإنه أوضـح فى نفس الـوقت أنهـا بطبيعة الحال لا تكفى لإغرائه بترك عملـه ليتقاعـد ، ويقـول إن جميـع الشعـراء الذين لا يعرفهم ، يعيشون على دخل من عمل غير الكتابة ، وهو فى الغالب التدريس ، كما يفعل بجامعة (يـارد) فى (أنـانـديـل — أون — هدسون) بولاية نيـويورك . وبـرغم سنه ومكانته المرموقة فى عالم الآدب الأمريكى ، قال « **أشبـرى** » : « إن فوزه بجائزة (ليلى) ، مثل فوز ممثل مخضرم بالأوسكار ، قد رفـع روحه المعنـوية ، وهـو يجعل المـرء يشعـر بالارتياح ، ويزيل مؤقتا شكوكا تجاه عمله ، تلك الشكوك التى يعتقد المرء أنه تغلب عليها ، ولكنها تتسلل إليه ثانية فى النهاية »

طبعة كاملة لأول مرة من : (أبناء وعشاق)

عُرفت رواية « د . هـ . **لورانس** » باسم : (**أبناء وعشاق**) ، بينما لا يذكر فى الرواية غير ابن واحد ، الحقيقة هى أن فى مخطوطة « **لورانس** » الأصلية شقيقاً أكبر لبطل الرواية « **بول فوريل** » ، واسمه « **ويليام** » ، وكان يشكل جزءا من أجزاء الرواية التى اقتطعها الناشر (دوكوورث) ، بسبب نبرتها الجنسية ، التى خشى أن تكون استفزازية للقراء الإنجليز فى سنة ١٩١٣ .

وتصحيحا للأوضاع وتحقيقا للآمانة الأدبية ، تعتزم مطبعة جامعة (كمبردج) أن تنشر النص الكامل لرواية (**أبناء وعشاق**) فى الخريف ، مستعيدة بذلك شخصية « **ويليام** » ، مضيفة العديد من الفقرات الفاضحة إلى كتاب كان مثيرا حتى فى صورته المراقَبة . وقد قام بعملية المراقبة صديق « **لورانس** » ومحرر كتبه « **ادوارد جارنيت** » ، الذى اقتطع عشرة فى المائة من الكتاب ، بدون استشارة المؤلف ، كما يقول د . « **كارل بارون** » وزوجته د . « **هيلين بارون** » ، المحرران اللذان قاما بإعداد طبعة (**كمبردج**) الجديدة . ويقول المحرران أن « **لورانس** » أذعن لمقص الرقيب ، لأنه كان مفلساً .

وستصدر مطبعة جامعة (كمبردج) ، التى تختص بإصدار طبعات مرتفعة الثمن من الأعمال الكلاسية ، طبعتين من (**ابناء وعشاق**) ، طبعة شعبية ستباع بمبلغ ٢٤,٩٥ من الدولار ، وأخرى نقدية تناقش كل التغييرات التى طرأت على الرواية فى صورتها المعروفة ، وستباع النسخة منها بمبلغ ٩٥ دولاراً .



تعقيبات وردود :

حمدى السكوت

تصويب على تصويب

كنت فى مدينة العين فى أواخر شهر إبريل الماضى حين لفت نظرى الصديق العزيز الدكتور / فؤاد أبو حطب إلى مقال فى عدد ذلك الشهر من مجلة «إبداع» يخطىء فيه كاتبه «الببليوجرافيا» التى نشرتها أنا والدكتور مارسدن جونز عن أديبنا العظيم إبراهيم المازنى

وبمراجعة العدد وجدت مقالا للمازنى بعنوان «أثر المرأة فى اللغة» نشره الدكتور / مدحت الجيار وصدره بمقدمة جاء فيها أن المازنى نشر مقاله عن «المرأة واللغة» فى «المجلة الجديدة» عام ١٩٢٤ «وليس عام (١٩٣٤) كما ذكرت ببليوجرافيا حمدى السكوت» وحجة الدكتور مدحت فى ذلك «أن مقدمة محاضرة المازنى التى القاها بعد ربع قرن .. تثبت هذا التاريخ ؛ أى أن نشر المقال كان عام ١٩٢٤ ، ثم نضيف ربع قرن على هذا التاريخ (بقول الدكتور مدحت) فتصبح عام (١٩٤٩) وهو عام وفاة المازنى فى شهر اغسطس» .

وتعقيبا على مايزعمه الدكتور مدحت أحب أن أوضح لسيادته ولقراء مجلة «إبداع» الأعزاء أن «المجلة الجديدة» التى يفترض الدكتور مدحت أن المقال قد نشر بها عام ١٩٢٤ ، لم يكن لها وجود فى ذلك العام ولافيما تلاه من عدد من الأعوام ، فلقد صدر العدد الأول من تلك المجلة فى نوفمبر ١٩٢٩ والخطأ الذى وقع فيه الدكتور مدحت الجيار هنا هو أنه اعتمد على ذاكرة «المازنى» — وصدق حرفيا مبالغته الساخرة حين قال «اتفق لى منذ ربع قرن أو نحو ذلك — وأرجو الا تستكثروا على أرباع القرون ... — أن تناولت بالبحث .. هذا السر أو اللغز الذى تسميه المرأة ..» ، وبغض النظر عن السخرية الواضحة ، التى لاينبغى أن تؤسس على «حرفيتها» أحكام علمية ، فإن ذاكرة الأدباء كثيرا ماتقود إلى مثل هذا اللبس .

فالدكتور هيكل رحمه الله ينشر فى مقدمة الطبعة الثانية لرواية «زينب»

انها نشرت فى عام ١٩١٤ ، مع أنها بالتحقيق العلمى السليم ــ نشرت عام ١٩١٣ . والمرحوم صلاح عبد الصبور يكتب بخط يده تواريخ غير دقيقة لبعض المواد التى نشرت له وعنه ، كما أشرنا إلى ذلك فى مقدمة الببليوجرافيا التى نشرناها له فى مجلة «فصول» عدد أكتوبر ١٩٨١ . وذاكرة المازنى ـ بالذات ــ كثيرا ما سببت له مشكلات خطيرة ، فقد كان «ينسى» أحيانا أنه ترجم عملا لكاتب أجنبى ونشره ثم تعلق بذاكرته قطع من الترجمة فيضمنها بعض أعماله القصصية أو الشعرية ، فيأتى النقاد بعد ذلك ليتهموه بالسرقة . مع أن كتابات المازنى نفسها كانت فى العادة أفضل بكثير مما علق بذاكرته من ترجمات . يعلم ذلك جيدا من يقرأ روايته «إبراهيم الكاتب ويقارن ما ضمنه المازنى إياها من رواية «سانين» الروسية ، وما كتبه هو فى ذلك العمل الهام .

وبعد ، فأنا اشكر للدكتور مدحت اهتمامه بتصويب ما اعتقد انه خطأ وقعنا فيه ، وقد نادينا فى كل مناسبة ، وننادى الآن كافة القراء أن يتصلوا بنا لتصويب اية أخطاء ، أو إضافة أية مواد هامة أغفلناها .

سعد القرش

عشرون عاماً من الصمت الرهيب

أخيراً خرج الكاتب نعيم تكلا من مخبئه المتنقل ، ليطالعنا على صفحات إبداع (يونيو ١٩٩٢) ، مشيداً بمقال رئيس تحريرها ، «نعم يا سيدى ، الحوار بدلا من المصادرة والوشاية والإبداع» ، ظنا من أن هذه المراوغة ستفتح أمامه الأبواب ، ليطل من خلال النوافذ - التى تتحداه - على الجماهير التى لا تريد أدبه !!

وقد تقمص الدور جيداً ، مردداً أنه بحاجة ماسة إلى وثيقة اعتراف ، يوقع عليها بعض كتاب مصر ، حتى يخرج من بياته المتصل ، الذى دام عشرين عاماً ، ومازال « رفاقه أنصار الحرية والتقدم » يشنون عليه «حملة ضارية من الاتهام والتجريح والمقاطعة » ، بحجة أنه - تكلا - « عميل لإسرائيل ومساهم فى عملية التطبيع » ، وهؤلاء المنافسون الحاقدون أشد خطراً عليه من أجهزة الأمن ..

وبعد أن يسوق عدداً من الشعارات البراقة حول الحرية والحوار ، يوجه إلى رئيس التحرير همسة عتاب ، بسبب تجاهل «إبداع» لما يرسله إليها من قصص .

ولعل أخانا تكلا يعلم أن الحصول على شهادة ميلاد ، وتدشينه أديباً مرموقاً ، وترشيحه للحصول على نوبل ، لن يضع لهذه «العقدة» حلاً ، حتى ولو كتب له نجيب محفوظ كلمة الغلاف ، لرواية «نهلة» . وقد عثرت عليها - مصادفة - على سور الأزبكية ، وأغرانى بقراءتها أمران : الأول كلمة نجيب محفوظ التى كتبها بخط يده . بتاريخ «٢٩/ ٩/ ١٩٨٦» ، والثانى . عبارة تكلا المراوغة ، فى الصفحة الأولى : أيتها الغائبة التى لا تفارقنى .. أصعد إليك هذيانى من قلب فلسطينى مجروحاً بأعماقى ، ثم أتبعها ببيت لمحمود درويش :

أنا العاشق السىء الحظ
لا أستطيع الذهاب إليك ولا أستطيع الرجوع إلىّ .

هذه المقدمة القصيره توحى - بشكل أو بآخر - بتوبة الكاتب عن

الشعب اليهودى» ولا نجد كاتبا مصريا - تكلا صعيدى الأصل - مضطراً إلى كتابة هذه الهتافات التى لا تليق إلا بالصهاينة أنفسهم، كما لا نجده مضطراً إلى السفر لإسرائيل بهدف كتابة رواية عن مأساة شعب فلسطين .. وهل العربى - فى أى مكان - بحاجة إلى الشعور بالخطر الصهيونى ، والمأساة الفلسطينية ، حتى يذهب إلى هناك ألم يقترب الخطر من ، خلال أربعة حروب ، راح ضحيتها عشرات الآلاف من الشهداء ؟.. وهل زال الخطر إلى الآن حتى يسافر إلى «أصدقائه» بحثا عن مصادر الخطر ؟

وتتفتق عبقريته عن حل «رشيد» للغز الفلسطينى ، ذلك الذى يستحيل فك شفراته ، إلا بالوحدة العربية ، وهذا الاتفاق والتآلف بين العرب لن يتم إلا بمعجزة .. وحيث أننا لا نحيا عصر المعجزات فهذا بدوره مستحيل من المستحيلات »

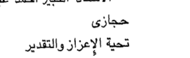
هذا هو الكاتب الذى لا يجد لبياته السنوى الدائم نهاية .. وهذه الرواية مجرد نموذج من «إبداعاته» التى رفضها أصحاب الضمائر اليقظة . فى مصر والعالم العربى . ولن يشفع له صدور أعمال أخرى ، فى إسرائيل ، ولا شهادة ناقدها المشهورة«اللهم إلا آرائه القديمة ، وكان قد عبر عنها فى مجموعته القصصية « قفزات الطائر الأسمر النحيل» المنشورة بإسرائيل عام ١٩٨٣ ، بمقدمة للناقد الإسرائيلى سامون سوميخ ،

فى رواية «نهلة» تطابق - شبه تام - بين البطل والكاتب .. وكان قد التقى بصحفى إسرائيلى «عامى سريد» ، فى الإسكندريه ، وعندما ذهب إلى إسرائيل ،نزل ضيفاً عليه،وفى جلسة السمر ، دخلت أم «صديقه» ، وكانا يجلسان بغرفة ابنها«يوارم» الذى مات فى لبنان عام ١٩٧٨ ، ويتجدد حزن الأم ، على ابنها البكر ، ويجد الكاتب / البطل فى نفسه من الشهامة أن يعزيها قائلاً : «يؤسفنى أن زيارتى أثارت ذكرياتها الأليمة» . ثم يضيف «أحب هذا الإنسان - عامى - الذى ساقه إلى قدر عجيب .. كان صعيديا تماماً فى إصداره وكرم» ، فى حين يصف الفلسطينيين - على لسان نهلة فرهود - مؤكداً أنهم «رجعيون .. عبيد سادتهم من أمراء النفط »

ولا يجد الكاتب المغمور - فى روايته - مبرراً لحروبنا مع إسرائيل ، بل إنه يذرف الدموع على حائط مبكاه ، معلنا «أن هناك أمراً بشعاً آخر فى التاريخ البشرى اسمه مأساة

إذا كان تكلا ينوى ، ويعد نفسه للحصول على جائزة الإبداع الإسرائيلى ! لكى يريح ... ويستريح .

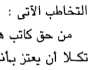




الأستاذ الكبير أحمد عبد المعطى حجازى

تحية الإعزاز والتقدير

بعد نشركم لجانب أكبر من رسالتى إليكم بعدد يونيو ٩٢ من إبداع والرد الذى تفضلتم به على الرسالة أرى أنه من الضرورى أن أوضح لكم وللقارىء الذى شاركنا التخاطب الآتى :



من حق كاتب هذه السطور نعيم تكلا أن يعتز بأنه نال الإعتراف الأدبى بإنتاجه الأدبى المتواجد فى

الساحة الأدبية العربية منذ عشرين عاماً من خلال عشرات الصحف والمجلات المصرية والعربية والأجنبية ، ومن خلال إصدارات أدبية تجاوزت ثمانى كتب أحدثت أصداء نقدية واسعة ، وليس الأمر قاصرا (كذا !!) على نشر مجموعتى قصص فى إسرائيل الأمر الذى لا أنكره، بل أعتز به أيضاً .

واسمح لى أيها الفاضل أن أقول أنه ليس من حقكم مقاطعتى من منطلق رفض التطبيع مع إسرائيل ذلك أنكم تمثلون منبراً أدبياً تصدره الدولة المصرية التى تقيم علاقات مع إسرائيل وتعمل على تطبيع شامل معها فى مختلف المجالات .

وإذا كنتم سيادتكم شخصياً ترفضون التطبيع مع إسرائيل فهذا شأنكم الخاص ولا أظنه شأن جميع كُتاب وقراء إبداع .

ولا أعرف ، ما الذى جعلنى بنظركم المحتل الوحيد لعملية التطبيع مع إسرائيل ؟ إن نشرى لكتابين فى الوسط العربى من إسرائيل وبتشجيع أنصار السلام من اليهود والفلسطينيين لا ينطبق عليه مفهوم التطبيع المروج له ، وإنما هو عمل فردى جسور فى حقل السلام والتفاهم بين الشعوب وهو الأمر الذى ينسجم مع توجهات المثقفين الأحرار فى كل العالم ، كما يتفق مع حركة السلام النشطة الآن فى المنطقة والتى تسير فى ركابها معظم الدول العربية وعلى رأسها مصر والكيان الفلسطينى .

وبعد هذا يا أستاذنا الفاضل أحب أن أوضح أن نشركم لى بإبداع ليس هو الإعتراف الذى أتحرق توقاً اليه ، وهو لن يُضيف إلى شيئاً .

ومع ذلك فأنا كقارىء وكاتب متضامن متعاطف مع إبداع بقيادتكم وأتمنى لها دوام النجاح فى مقاومة التخلف والظلام .

أرجو أن تنشر رسالتى هذه رداً على كتابتكم عنى وذلك عملاً بالحقوق والأعراف المتعامل بها فى نطاق حرية النشر ، وحتى لا أضطر لنشر رسالتى فى مكان آخر .

تفضلوا بقبول فائق الاحترام .

الاسكندرية ٤/٦/٩٢

نعيم تكلا

تأليف : دين كايث سيمونتون
عرض : شاكر عبد الحميد



عرض كتاب :
العبقرية والإبداع والقيادة

مقدمة حول مبررات عرض الكتاب :

خلال السبعينيات المتأخرة من هذا القرن تعالت صيحات من بعض الباحثين فى مجال العلوم النفسية عامة ، وفى مجال بحوث الإبداع خاصة ، بأن «دراسات الإبداع أصبحت تعانى ، ذاتها ، من نقص الإبداع ، وأنها وصلت إلى طريق مسدود ، وأن الأطر النظرية المطروحة والإجراءات المنهجية المستخدمة ، قد استنفذت أغراضها ، وقد عقدت مؤتمرات ولقاءات عديدة لمناقشة هذا الأمر ، وتلفت بعض العلماء النابهين حولهم بحثا عن بعض المخارج ، وبعض



الحلول ، ومن بين هؤلاء العلماء «دين كايث سيمونتون» الذى كان قد انتهى لتوه من أطروحته للدكتوراه فى علم النفس الاجتماعى عام ١٩٧٤، التفت «سيمونتون» وراءه ووجد ضالته فى التاريخ ، وكانت نقطة بدايته المنهجية تقف عند عام ١٩١١ ، وهو ذلك التاريخ الذى صك عنده المؤرخ «فردريك وودز F.Woods مصطلح «القياس التاريخى» كى يشير به إلى تلك الفئة من البحوث التى يتم فيها اخضاع حقائق التاريخ للمعالجة المنهجية والإحصائية المناسبة .

ومن هذه النقطة انطلق سيمونتون متجولا عبر تاريخ البشرية القديم والوسيط والحديث والمعاصر ، وعبر فروع المعرفة العلمية والأدبية والفلسفية والفنية والسياسية المختلفة معتمدا فى ذلك على ما سماه بالمعمل الببليوجرافى -Bibliog

raphical Laboratory أو معمل المكتبة Library Laboratory وهو يعنى بذلك باختصار ، الاستفادة من تراث الإنسانية المخزون والمتراكم فى شكل كتب ومؤلفات وموسوعات وقواميس ، وسير ذاتية وتراجم ، وغير ذلك من المصادر المناسبة ، والموجودة فى قاعات المكتبات ، أو المخزونة من خلال بطاقات الميكروفيلم ، فى الوصول إلى قوانين ومبادىء خاصة حول مجالات الإبداع الإنسانى ، وكذلك أشكال القيادة المختلفة . واستمر «سيمونتون» يعمل فى هذا المجال لسنوات عديدة . وقد ترتب على هذا العمل الدءوب ظهور هذا المؤلف المتميز الذى نتشرف بتقديمه إلى قراء العربية ، والذى يعد فى حدود علمنا أول دراسة مؤلفة ، أو مترجمة ، تقدم إلى قراء العربية - حول ذلك الميدان

يعتبر **الفصل الاول** من هذا الكتاب بمثابة الفصل التمهيدى الذى يضع فيه المؤلف أسس وحدود المفاهيم الأساسية التى سيستخدمها عبر الكتاب . يستهل المؤلف هذا الفصل بمقتطف من «كارليل» قال فيه «إن التاريخ ليس إلا السيرة الذاتية للرجال العظماء» كما ينقل عن أميرسون قوله «انه ليس هناك تاريخ بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، هناك فقط السيرة الذاتية » . ورغم أن المؤلف يتقبل مثل هذه الأقوال بتحفظ كبير ، ذلك لأنه يؤكد دائما ، عبر هذا الكتاب ، على ذلك التفاعل الذى يحدث بين الفرد والمجتمع ، بل ويؤكد أكثر دور المجتمع وخصائصه فى بروز المبدعين والقادة . رغم ذلك ، فإنه يشير إلى أن فكرة التاريخ باعتباره سيرة ذاتية ، تنعكس فى أعمال بعض المؤرخين المعاصرين أمثال ويل ، وآريل ديورانت ، وحيث توجد أربعة مجلدات فى مؤلفهما الضخم المسمى «قصة الحضارة» بعنوان «عصر لويس الرابع عشر» ، و«عصر فولتير» ، و«روسو والثورة» ، و«عصر نابليون» فالتاريخ وفقا لهذه العقيدة ، صاغته إنجازات بعض الأفراد الأفذاذ .

إن المبدعين هم قادة ثقافيون دون شك ، فقد كانت لأفكار أينشتين النظرية تأثيرها البالغ على زملائه من علماء الطبيعة ، وعلى المجتمع العلمى بشكل عام ، بل وحتى على مجالى الإبداع الأدبى والفنى ، وكذلك على الجمهور بمعناه العام ، . هذه الأمثلة وغيرها تؤكد أن المبدعين هم قادة دون شك فى الشئون الفنية والثقافية والحياتية . وأن القادة يمكن أن يكونوا أيضا مبدعين ، خلال تسييرهم لأمور شعوبهم فى المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعسكرية المختلفة .

بعد تأكيد المؤلف على هذه العلاقة الوثيقة بين القيادة والإبداع . يحدد بشكل خاص المفاهيم الأساسية التى سيكثر من استخدامها فى هذا الكتاب ، ومن بين هذه المفاهيم ، على سبيل المثال لا الحصر ، العبقرية ، الإبداع ، القيادة ، القياس التاريخى ، الجيل ، عينات وجماهير التاريخ ، أدوات القياس التاريخى ، الفروض الأساسية فى القياس التاريخى ، وغير ذلك من المفاهيم .

ويكرس المؤلف **الفصل الثانى للحديث** عن دور كل من الوراثة والبيئة فى ظهور العباقرة فى ميدانى الإبداع والقيادة ، فيعرض ويناقش أفكار العديد من المؤلفين الذين شايعوا الموقف المؤيد لدور الوراثة فى الإبداع والقيادة ، وخاصة أفكار « فرانسيس جالتون » فقد وجد هذا الباحث ، ومن تابعه فى أفكاره بعد ذلك ، أن تسلسل العبقرية فى بعض العائلات ، أمثال عائلة «باخ» (فى الموسيقى) ، وعائلة دارون ، وعائلة «هكسلى» (فى ميادين مختلفة من المعرفة الإنسانية) هو بمثابة التأكيد

على الدور الفعال الذى تلعبه الوراثة فى تعاقب العبقرية فى بعض الأسر ، أو فى بعض المجتمعات .

ويتبنى مؤلف الكتاب الذى بين أيدينا موقفا مخالفا للموقف السابق ، فهو ينطلق من انتقادات عالم الانثروبولوجيا المعروف « ألفريد كروبير » وخاصة من كتابه «تشكيلات نمو الثقافة» Configurations of Cultural Growth فى التأكيد بأن «جالتون» كان على خطأ ، وأن تأثير السلالة (أو العرق) على إبداع البشر ليس له وجود يذكر ، وأن المناخ الثقافى الذى يوجد به الفرد هو المحدد الأساسى للإبداع ، وأن الإبداع فى حضارة معينة يكتمل أو ينمحق ، ليس باعتباره حالة مترتبة على ممارسات التزاوج الإنسانية ، ولا نتيجة للأسس والموروثات البيولوجية المختلفة ، ولكنه يكتمل أو ينمحق مع إشباع أو إنهاك الأنماط أو التشكيلات الثقافية المختلفة . هذه التشكيلات الناتجة عن تجمع العقول المبدعة بطرائق خاصة ينتج عنها ما يسمى بالعصور الذهبية أو العصور الفضية ، للحضارة ، كما أنه تفصل بين هذه العصور ثغرات واسعة أو عصور ظلام ، فيها يحل الركود الثقافى .

ثم يفرد المؤلف **الفصل الثالث** من هذا الكتاب للحديث عن تلك الخصائص والسمات الخاصة المميزة لشخصيات المبدعين والقادة ، فيتحدث عن السمات التى كانت مميزة لعباقرة أمثال نيوتن وجوته وفولتير وبيتهوفن وهيجل والإسكندر الأكبر ونابليون وغيرهم ، ويؤكد أهمية عوامل مثل الذكاء وتعدد الإهتمامات ودوافع الإنجاز والحاجة إلى القوة (وقد قارن من خلال هذا العامل الأخير بين عدد من رؤساء الولايات المتحدة المختلفين أمثال ، روزفلت وكينيدى ، ونيكسون ، وجونسون وغيرهم) .

كما يناقش المؤلف علاقة العقل بالانفعال لدى عدد كبير من عباقرة العالم فى المجالات الإبداعية والمجالات السياسية فيتحدث عن أهمية ما سماه «بالتركيب التصورى» كبعد هام من أبعاد الشخصية ، فالشخص الذى يتميز بدرجة عالية من التركيب التصورى هو شخص يدرك العالم بطريقة متعددة الأبعاد ومتسمة بالمرونة ، ويؤكد المؤلف أن وعى القادة بأحادية القرار أو تعدديته هو أهم العوامل الحاسمة الكبيرة ، فى تحديد مستقبل الأمم ، وأن تواريخ ثورات كثيرة تثبت أن ابتعاد قادتها عن التعددية وتشبثهم بالأحادية يجعلان عمليات الإخفاق والفشل تتواصل ، من خلال طرائقهم الجامدة فى تسيير الأمور .

ويتحدث المؤلف بعد ذلك عن دور بعض العمليات والخصائص النفسية للقادة ، فى تحريك مسار الأمور الخاصة بمستقبل الأمم التى يأخذون عاتقهم ، مهام تسيير أمورها ، وهو يضرب مثالا موضحا لذلك من تاريخ الثورة الروسية ، وهو ينطلق فى ذلك من مقولة فحواها أن الذين قاموا بهذه الثورة توفرت لديهم منطوقات أو بيانات لفظية تفوق العدد القليل من الآراء التى كانوا يتبنونها فعلا ، وأن «بوخارين» «ولينين» و«ستالين» «وتروتسكى» كانوا كلهم ذوى عقول أيديولوجية أحادية(*) . وقد كرسوا أنفسهم من أجل قضيتهم . وبعد تأسيس الدولة السوفيتية ، تفرقت السبل برفاق السلاح هؤلاء . وتبنى «لينين» منحى أكثر عملية فى حكم الدولة . وخلال إهتمامه بترسيخ قاعدة قوته ، تراجع «لينين» فعلا فى اتجاه الرأسمالية فى سياساته الاقتصادية الجديدة عام ١٩٢١ . واستمر «ستالين» خليفة

«لينين» ، فى انتهاج هذا الاتجاه العملى .

بالطبع ، قد نتفق أو نختلف مع هذا المؤلف ، فى وجهات نظره ، فى هذا السياق . لكنه . على الأقل ، يقدم لنا بعض المفاتيح الهامة فى قراءات تواريخ الأمم والشعوب ، وفحص حركاتها الإبداعية والسياسية من خلال بعض المفاهيم النفسية الشارحة والكاشفة . ويختتم المؤلف هذا الفصل بتوضيح العلاقة بين العبقرية والاضطراب العقلى الذى يطلق عليه فى الاستخدام غير العلمى اسم الجنون ، وهنا يطرح آراء عديد من المفكرين أمثال أرسطو وسنيكا وجالتون وغيرهم . إضافة إلى استعراضه لبعض الدراسات النفسية الحديثة التى أجريت على هذا الموضوع على مبدعين أمثال ميكل انجلو ونيوتن ، ونيتشه ، وشومان ، وفان جوخ وغيرهم من العباقرة الذين عانوا بشكل أو بآخر من بعض أشكال الاضطراب العقلى ، ويرفض المؤلف فكرة الربط بين الجنون والإبداع

فى **الفصل الرابع** ، وهو بعنوان «التعليم» ينطلق المؤلف من بعض القصص الشائعة عن كسل وتأخر عباقرة أمثال أديسون وأينشتين ـ خاصة فى المراحل المبكرة من حياتهم التعليمية ـ ، كى يناقش قضية العلاقة بين التعليم والإبداع ، ومعظم مناقشات المؤلف فى هذا الفصل مركزة على الإبداع العلمى ، خاصة لدى علماء أمثال أينشتين ومارى كورى وماكس بلانك وابنهمايمر ، وبعض العلماء الحائزين على جوائز نوبل فى العلوم .

وينتهى المؤلف فى هذا الفصل ، ومن خلال قيامه بدراسات عملية على العديد من المبدعين فى مجال العلم ، إلى إدانة نظام التعليم كما يحدث فى الوقت الراهن ، وهو ذلك النظام القائم على حشو أذهان الطلاب.

يخصص المؤلف **الفصل الخامس** للحديث عن ظاهرة «الإنتاجية الإبداعية» ويؤكد أن هذه الظاهرة قابلة للوضع فى شكل قوانين معينة ، يستعرضها المؤلف تفصيلا ، فقد سجل توماس أديسون ١٠٩٣ براءة اختراع . وانجز أينشتين ٢٤٨ مادة منشورة (مقالات وكتب) . وأنجز دارون ١١٩ مقالة ، ونشر فرويد ٣٣٠ مادة ، ما بين مقالة وكتاب ، ونشر فرنسيس جالتون ٢٣٧ مادة . وأنجز موزارت أكثر من ٦٠٠ مؤلف موسيقى مهم ، قبل وفاته فى عمر الخامسة والثلاثين ، وقام شوبيرت بتأليف أكثر من ٥٠٠ عمل قبل أن يموت بالتيفوس فى الحادية والثلاثين من عمره ، وتزيد مؤلفات باخ ، الموجودة فعلا ، عن الألف وتملأ ٤٦ مجلدا . ويذكرنا هذا النتاج الهائل بمقولة «توماس أديسون» الشهيرة العبقرية هى «١ ٪ إلهاماً، ٩٩ ٪ عرقا» فما يبدو هو أن القلم والفرشاة والأصباغ والإزميل لا تتوقف أبدا كى تستريح . لقد أنتج رمبرانت حوالى ٦٥٠ لوحة تصويرية ، وحوالى ٢٠٠٠ رسم وقام بيكاسو بإنتاج أكثر من عشرين ألف عمل فنى .

ورغم تأكيد المؤلف أن الكم أو العدد ليس هو الجانب الوحيد ، الذى ينبغى وضعه فى الاعتبار عند الحكم على قيمة المنتج الإبداعى ، فإنه يؤكد أيضا أنه أحد الجوانب المهمة التى ينبغى وضعها فى الاعتبار . فالكيف ، كما يقاس لدى النوابغ ، يرتبط دون شك بكم الإنتاج . والأمر مرتبط أيضا بعامل المثابرة ومواصلة العمل بشكل دائم ، فخلال مسار حياته ، سيكتب الشاعر الكبير ـ كما يقول الشاعر «و . هـ . أودن» قصائد رديئة أكثر من القصائد التى يكتبها الشاعر قليل الشأن» ، لكنه سينتج أيضا أعمالا تحظى بلقب «الروائع» بشكل أكبر أيضا .

فى الفصل السادس يتحدث المؤلف عن موضوعات وثيقة الصلة بموضوعات الفصل الخامس ، انه يتحدث هنا تفصيلا عن علاقة العمر بالإنجاز ، فقد كان شكسبير فى أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات من عمره عندما كتب «هاملت» و «الملك لير» و «عطيل» و «ماكبث» وكان «تولستوى» فى الثامنة والثلاثين عندما نشر «الحرب والسلام» وأكمل ميكل أنجلو كنيسة ستين فى السابعة والثلاثين من عمره ، وكتب نيوتن المبادىء Principia وهو فى الخامسة والأربعين وقام بيتهوفن بتأليف «السيمفونية الخامسة» وهو فى السابعة والثلاثين . وقد أدت هذه الأمثلة ببعض العلماء لأن يظنوا أن سن الأربعين هو علامة الذروة أوأوج الازدهار ، فى السيرة الإبداعية ، لكننا نجد أيضا فى مقابل ذلك أن «باخ» قد قام بإملاء مؤلفه الموسيقى الأخير وهو على سرير الموت فى الخامسة والستين وأن بوفون (المفكر والعالم الفرنسى) كان مازال يضيف مجلدات جديدة لمؤلفه «التاريخ الطبيعى» عندما مات وهو فى الثمانينيات من عمره ، وأكمل سرفانتس الجزء الثانى من «دون كيشوت» وهو فى الثامنة والستين من عمره . وابتكر بنيامين فرانكلين العدسات ثنائية البؤرة من أجل تحسين حالة ضعف الإبصار ، التى كان يعانى منها ، وهو فى الثامنة والسبعين وأنجز وليم فونت (مؤسس علم النفس الحديث) مؤلفه «علم نفس الحشد» فى التسعين من عمره تقريبا ، وأكمل «ميكل أنجلو» بعض روائعه قبل موته فى التاسعة والثمانين بستة أيام تقريبا .

وهكذا فالمسألة ليست بسيطة كما قد يظن بعض الباحثين ، والأمر يحتاج كى نفهمه بشكل مناسب أن نضع فى اعتبارنا عددا كبيرا من الظروف والمتغيرات ، كما يؤكد مؤلف هذا الكتاب .

الفصل السابع : بعنوان «الجماليات والكارزما» ويخصصه المؤلف للتساؤل عن الأسباب التى تجعل بعض الأعمال الأدبية والموسيقية تحظى بالاعتراف بأنها من الروائع ، وكذلك الأسباب التى تجعل أحد القادة يحظى بولاء الجماهير ، ويمر عبر بوابات التاريخ كواحد من العظماء ومن أجل الإجابة على الشق الأول من هذا التساؤل ، يلجأ المؤلف إلى الدراسات الحديثة ، فى علم الجمال خاصة ، والتى تمت من خلال منظور سيكولوجى ، وبشكل أخص دراسات العالم الكندى «برلين» وهنا تكون بؤرة اهتمام المؤلف هى الأعمال الإبداعية التى أنتجها مبدعون أمثال شكسبير وسوفوكليس وبيتهوفن وموزار وغيرهم .

ويتحدث المؤلف هنا أيضا عن خصائص المنتج الإبداعى الموسيقى بشكل خاص ، والذى يجعله ، ويجعل صاحبه ، يحظيان بالخلود ، فيتحدث عن الأصالة اللحنية فى الموسيقى الكلاسيكية العالمية ، ويتحدث كذلك عن تأثر الألحان الموسيقية بالحالات المزاجية والانفعالية التى يمر بها مؤلفوها ، فبنية اللحن قد تعكس الحالات الانفعالية الداخلية للمؤلف . وعلى سبيل المثال ، فإن استخدام نغمات موسيقية تقع خارج السلم الدياتونى ، قد ينقل احساسات الكرب والأسى ، أما النغمات شبه الكروماتية فى موسيقى الجاز ، التى تسمى بالنغمات الزرقاء ، فترمز إلى الحالة النفسية الخاصة بالكآبة . وكذلك فإنه غالبا ما تفسر الوثبات الفاصلة بين النغمات ، أو المسافات المختلفة غير المألوفة بين النغمات الموسيقية على أنها رموز للانفعال العنيف والمضطرب .

ويطبق المؤلف الأفكار الأساسية التى استخدمها فى دراساته الخاصة عن الموسيقى على دراسات أخرى عن الأدب خاصة لدى مؤلفى الدراما العالمية المشهورين أمثال ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس وارستوفان وشكسبير وغيرهم ، ويخرج باستنتاجات غاية فى الأهمية .

أما بالنسبة لمفهوم «الكارزما»(*) الذى استخدمه المؤلف فى تفسير شعبية القادة وقوة نفوذهم وتأثيرهم على الجماهير فى المجال السياسى ، فقد تم أولا تحديد معنى هذا المصطلح وكذلك تمت الإشارة إلى بعض الدراسات التى استندت إليه فى تفسيراتها ، وهى تلك الدراسات التى أجريت على «هتلر» وموسولينى «وكينياتا» «وأتاتورك» «وديجول» وسوكارنو» «وكاسترو» و«خرتشوف» وغيرهم ، ثم يتوسع المؤلف بعد ذلك فى عرض دراسة قام بها هوشخصيا لتوضيح المحددات الفارقة والمميزة لما سماه «بالشعبية الرئاسية» أو شعبية الرئيس وهنا عرض لنا نتائج دراسته التى قام بها على السير الذاتية لرؤساء الولايات المتحدة الأمريكية بدءا من واشنطون (أول رئيس) وحتى كارتر .

الفصل الثامن : بعنوان «روح العصر» ، وهو فصل يماثل فى ثراء محتوياته ، ذلك الثراء الذى كانت عليه الفصول السابقة من هذا الكتاب . ويبدأ المؤلف هذا الفصل بمقتطفات من هيجل ومن جوته ، وتشير هذه المقتطفات ، فى مجملها ، إلى تلك العلاقة الخصبة الفعالة التى تحتدم بين العباقرة وعصورهم ، ويشير المؤلف إلى أنه خلال مسار الحضارة الغربية كان ظهور العصور الذهبية مواكبا لظهور أعظم المبدعين فى الفلسفة والموسيقى والأدب . فقد شهدت ألمانيا حوالى عام ١٨٠٠ ذلك الانبثاق الإبداعى «الالكسندر ڤون همبولت» » وهيجل» و«شيلر» و«بيتهوفن» وكلهم ولدوا خلال عدد قليل من السنوات ، وهم من صبغوا ألمانيا بذلك البريق الخاص بعصر ذهبى كلاسيكى .

وفى محاولة لتفسير هذا التدفق الإبداعى يتحدث المؤلف عن روح العصر ، وعن حركة التاريخ ، وهنا يستعرض آراء هيجل وماركس وفيكو وابن خلدون ، وغيرهم ، عن ذلك الإيقاع أو تلك الحركة التقدمية (إلى الأمام) أو الدورية (فى شكل حلقات) ، والتى يمر بها التاريخ ، ويطرح المؤلف تفسيرات جديدة لحركة التاريخ ، ويتحدث بعد ذلك عن التشكيلات والفلسفات والقيم الثقافية المختلفة التى تسود فترات مختلفة من التاريخ ، وفى ثقافات بشرية مختلفة ، فيتحدث عن العوامل السياسية والاجتماعية ، خاصة الدينية والاقتصادية منها ، والتى تقف وراء ظهور وانتشار المفاهيم ، والتصورات ، المادية ، والعقلانية ، والأخلاقية المختلفة وهو يستعين هنا ، بشكل كبير بما سبق أن طرحه عالم الاجتماع الأمريكى «سوروكن» خاصة ، فى تمييزه بين نظامين ايديولوجيين كبيرين سادا العالم عبر التاريخ ، أحدهما ما يمكن تسميته النظام أو «النسق المدرك بالحواس أو «الحسى» Sensate system ، والآخر هو النظام التصورى أو النسق القائم على عالم الأفكار والتصورات Ideational system

وبعد أن يعرض المؤلف ـ من خلال «سوروكن» ـ نماذج لحضارات سادت فيها العقلية الحسية ، ونماذج سادت فيها العقلية التصورية ، ومن الشرق والغرب ، يطرح المؤلف تصورا معارضا لتصور سوروكن ، كما يدلل بأمثلة من التاريخ عن أمثلة سادت فيها هاتان العقليتان معا ، فى وقت واحد ، ومن ثم فقد أكد أهمية تحديد الإسهام النسبى لكل من العقليتين ، أو النظامين ، فى كل

حضارة ، كما أكد أيضا أهمية تحديد العوامل الداخلية (الدينية والسياسية والاقتصادية والفلسفية) ، وكذلك العوامل الخارجية (علاقة الحضارة بغيرها من الحضارات) ، عند محاولة تصنيف حضارة معينة ونسبتها إلى واحد من النظامين اللذين اقترحهما «سوروكن» .

بعد ذلك يختتم المؤلف هذا الفصل ، بقسم قارن فيه بين الحالات المختلفة التى تتفاعل من خلالها العبقرية ، مع روح العصر ، وبعد أن عرض لآراء ميكافيللى وكارليل وتولستوى وغيرهم ، فى هذا الشأن ، قدم خمس دراسات قام بها هو شخصيا وكانت تحت العناوين التالية :

(١) القادة كعلامات على عصرهم

(٢) العبقرية العسكرية

(٣) النبوغ الفلسفى عصر «فولتير»

(٤) الأصالة الموسيقية : هل الموسيقى تأليف من أجل عصر آخر ؟

(٥) الاختراع والاكتشاف المتعددان فى العلم : هل التقدم العلمى أمر محتوم ؟

ينطلق المؤلف فى **الفصل التاسع** من جملة المؤرخ «جيبون» التى قال فيها «**إن التاريخ لا يتعدى كونه** سجلا لجرائم وحماقات ومحن الجنس البشرى» ومن قول فولتير «بأن التاريخ لا يتجاوز كثيرا كونه صورة للجرائم والمحن الإنسانية» ويعلق المؤلف على هذين القولين بقوله إذا كان علينا أن نضع قائمة بهذه الجرائم والمحن ، التى تركت آثارها الكبيرة عبر سجل التاريخ ، فإن الحرب ستكون دون شك على رأس هذه القائمة ، فالتاريخ ؛ أكثر من أى شىء آخر هو الحكاية الخاصة بالغزوات والمؤامرات والمعارك والثورات . ويبدو أنه من المتوقع أن يكون علم «القياس التاريخى» قادرا على استغلال هذا السجل ، أو هذه الحكاية ، كى يجيب على كثير من الأسئلة الخاصة بوضع المبدعين والقادة فى التاريخ . ويكرس المؤلف ، هذا الفصل ، بعد ذلك ، للاجابة على أسئلة مثل : ما مدى تأثر عملية الإبداع بخبرة الحرب ؟ ما مدى تأثر الإبداع بالصراعات الداخلية ؟ ما الشروط السابقة ، وما النتائج المترتبة على الحروب ؟ ما المتغيرات المسئولة عن الصراعات الداخلية ، وعن الحروب العالمية ؟ ما المضاعفات المترتبة على الاندفاعات الخاصة المسماة بالعدوان الجماعى ؟

ويجيب المؤلف على كل هذه التساؤلات بأمثلة خاصة من الحربين العالميتين ، الأولى والثانية ، كى يوضح حالات العنف السياسى الخارجى .

أما فى أزمنة الاضطرابات ، فيزداد الاحتمال لدى الأغلبية غير المبالية لأن تنقسم ، وتتحول أقسامها إلى أقطاب Poles متعارضة ، فتفرز عددا أكبر من الخطاة والقديسين ، من ذوى النزعات الاجتماعية الإيثارية ، ومن أعداء المجتمع الأنانيين ، من المعتنقين الأتقياء للدين ، ومن الملحدين المناجزين له .

وأخيرا ، فإن المؤلف يكرس **الفصل العاشر** من هذا الكتاب لتلخيص المبادىء المختلفة التى توصل إليها ، من خلال دراساته الخاصة ، ومن خلال الدراسات التى قام بها مؤلفون آخرون غيره .

ويختتم المؤلف كتابه المتميز هذا ، بخمسة ملاحق ، عرض فيها الأساليب الإحصائية والإجراءات المنهجية التى استخدمها فى الوصول إلى الكثير من المبادىء والقوانين ، عبر هذا الكتاب ، وقد فضل المؤلف إرجاء مناقشة هذه الأساليب والإجراءات ، ووضعها فى الملاحق ، فى نهاية الكتاب .

رسالة نيويورك :

أحمــد مرســى

مــالكـولم إكس ... ثائر الستينيات يلهم ثورة السود فى نهاية القرن

لم تقتصر حرائق لوس أنجلوس على محال السوبر ماركت ، والمحال الجامعة الكبرى (Department Stores) ، ومحال الخضروات ، ومكاتب الأطباء ، وفروع البنوك المحلية ، وغيرها من المرافق التى كتب عليها أن تمتص نقمة وغضب جماهير السود ، الذين خرجوا إلى الشارع للتعبير عن رفضهم الحكم الذى أصدره محلفون بيض ، بتبرئة ضباط الشرطة البيض ، فى قضية رودنى كينج الأسود الموثقة فى فيلم فيديو ، دخل تاريخ وسائط الإعلام الجماهيرى ، ولكنها للآسف امتدت إلى أكثر من مكتبة تبيع الكتب لسكان جنوب ووسط المدينة المنكوبة ، وهم نفس البشر الذين أحرقوا متاجر ومقار أعمال وجدت فى أحيائهم لخدمتهم ، وللتكسب من هذه الخدمة ، بطبيعة الحال .

وبقدر ما كشفت تغطية التليفزيون الحية تكالب الجموع الغاضبة ، التى اختلط فيها الحابل بالنابل، على نهب وسلب الأطعمة المعلبة والأدوات المنزلية المعمرة بما فيها الثلاجات وأجهزة التليفزيون والاستريو ، وأدوات التصوير بمختلف أنواعها ، وحتى الأثاث المنزلى ، من مقاعد وأرائك وموائد وغيرها ، لم تضبط كاميرات التصوير المتسللة لصاً واحداً يهرول سعيداً ، مثل بقية اللصوص الآخرين ، بحمولة كتب مسروقة .

وقد رآى بعض أصحاب المكتبات ودور النشر الكبرى الذين وصلوا إلى لوس أنجلوس من مختلف الولايات الأمريكية لحضور مؤتمر رابطة باعة الكتب الأمريكية فى « أناهيم » بولاية كاليفورنيا ، أن يتفقدوا الأحياء التى امتدت إليها نيران انتفاضة الجيتو الأسود فى مدينة صناعة الحلم الأمريكى فى بداية شهر مايو الماضى .

وقد شعروا بالانزعاج والحزن لما شاهدوه ، كما ذكر عدد كبير منهم ، وبصفة خاصة عندما علموا أن ثمانى مكتبات عامة دمرت محتوياتها ، كما

أحرقت مكتبتان لبيع الكتب : مكتبة أكـوارين وهى واحـدة مـن أقـدم المكتبات التجارية فى الولايات المتحدة المتخصصة فى الدراسات السوداء ، والمكتبـة التابعـة لدار النشر « بـاث فايندر برس » ، وكلاهما من ممتلكات السود .

وتعبيراً عن التضامن مـع زملاء مهنـة النشر وبيـع الكتب ، أعلنت رابطـة باعـة الكتب الأمريكيـة أنها جمعت مبلغ ٥ آلاف دولار ، فى صورة اكتتابات نقدية من أجل الدكتور ألفرد ليجيـون وزوجته ، بـرنيس ، مالكى مكتبة « إكوارين » ، وإيـلى جرين ، مـدير مكتبـة « باثفـايـنـدر » . كمـا اكتتبت رابطة موزعى الكتب بمبلـغ ألفى دولار لتعويض الكتب المفقودة .

وغنى عن البيـان أن المبلـغـين رمزيان ، ولكن التعبير عن التضامن فى حـد ذاته ، لابـد قد أثلـج قلـوب أصحاب هاتين المكتبتين ، وإن كان لم يعـوضهم بالكـامل عن خسـائـرهم المادية .

ولكن مناصرة الكتـاب والإسراع إلى نجدة القائمين على نشره لم يقتصرا على هذه اللفتة ، فقد أنشـأت رابطة بائعى الكتب فى كاليفورنيا الجنـوبية صندوقاً لمساعدة المشتغلين بصناعة الكتـاب الـذيـن تضـرروا مـن الاضطـرابات ، كمـا يجرى حـالياً تنظيم جهد إغاثة آخر على نطاق قوى بواسطة منظمـة « تبادل النـاشرين متعددى الثقافة » بالتعاون مع رابطة بـائعى الكتب الأمريكيـين . وأعلنت رابطة كاليفورنيا أن دار النشر « ليتل وبراون وشركـاهما » ، عـرضت أن تزود مكتبة « إكوارين » بكتب الدار التى أتلفت .

وقد انفردت دار النشر « رانـدوم هاوس » بأهم تبرع قدم حتى الآن . إذ أعلن ألبـرتـو فيتـالى ، الـرئيس والمدير التنفيذى للدار ، خلال مؤتمر « أنـاهيم » ، أن « راندوم هـاوس » ستتبرع بكتب قيمتها ١٠٠ ألف دولار للمكتبات العامة فى المنطقة المنكـوبة بلوس أنجلوس ، إلى جانب المكتبتين التجاريتين الأخريين .

وبـالنسبـة لهـاتـين المكتبتـين ، « إكوارين » و « باثفايندر » ، فـإن دار النشر « رانـدوم » إلى جـانـب تعـويض مطبـوعـاتهـا التى كـانت بالمكتبتين قبل أن تلتهمهما الحرائق ، سـوف يقدم لأصحـابهمـا حسـاب ائتمـان لتخفيف اعباء إعـادة البناء المالية .

وفى النهاية ، لابد أن أعترف أنى تطرقت إلى هذا « التفصيل الجزئى » لبانوراما ثورة أو انتفاضة أو رد فعل الأمـريكى الأسود لـواقعـة فجـرت تـراكمـات الإحسـاس بـالـغبن والإهمـال ، وفى أحيان كثيـرة العزل والازدراء ، فى مجتمع الوفـرة الذى ينصب نفسـه داعية للـديمقراطيـة والحـرية والعـدالـة عـلى مستـوى العالم لسببين متباعدين أيما تباعد ، فالأول هو استخدام هذه الـواقعة ، وهى نتيجـة للحدث الأكبـر ، ثـورة السود ، كمدخل للتعرف عـلى تفكير الشاعر المثقف الأسـود الذى شهـد هذا الحدث وناصر أحداثاً مماثلـة ، ربما لم تلفت أنظار الرأى العام خارج الـولايات المتحـدة ، ولكنهـا شغلت الرأى العام الأمريكى بالحدة نفسها ، وإن اختلفت الظـروف والمـلابسـات وطرائق التعبير .

أما السبب الآخر فليس له علاقة بهذا الموضوع من قريب أو بعيـد . وهو الرغبة فى جلد الـذات بالتـذكير بمأساة سور الأزبكية العـريق الذى تحـول من معلم حضارى إلى ملمـح تخلف وتـرد فى الـذوق العـام . ولم يحـدث ذلك نتيجـة ثـورة أتت عـلى الأخضر واليابس ، ولكنه كان مجرد استجـابة تلقـائيـة لمنـاخ المـرحلـة

التاريخية التى بدأت دورتها ولم تستكملها بعد .

وقد اخترت هذا الموضوع فى الأصل ، كما ذكرت ، ليكون مدخلاً إلى حوار بين مثقفين أمريكيين أسودين ، يتمتع كل منهما بمكانة مرموقة فى مجال عملهُ الأول ، وهو فى الحقيقة بطل الحوار ، المخرج السينمائى سبايك لى Spike Lee ، والمحاور الآخر ، الذى اقتصر دوره على طرح الأسئلة وإثارة القضايا ، هو هنرى لويس جيتس Henry Louis Gates رئيس إدارة الدراسات الأفرو -أمريكية بجامعة هارفارد . ويتمتع جيتس باحترام كافة زملائه الأكاديميين ، البيض والسود على حد سواء . ويشهد له ، مع ذلك ، بعدم تردده فى اتخاذ قرارات غير تقليدية ، ومن بينها على سبيل المثال تعيينه ، فى الشتاء الماضى ، صديقه سبايك لى ، المخرج السينمائى ، للتدريس فى حلقة دراسية فى جامعة هارفارد . وقد اشتد الإقبال على الالتحاق بالفصل الدراسى حتى شجع نجاحه الكبير سبايك لى على الموافقة على العودة إلى الجامعة فى الخريف .

وموضوع الحوار هو فيلم « مالكولم إكس » Malcom X الذى يضع « سبايك لى » لمساته الأخيرة فيه . وغنى عن البيان أن مالكوم إكس كان ولا يزال من رموز الصحوة السوداء . ومن ثم كان تصدى سبايك لعمل فيلم يسجل فيه حياته مثار ردود أفعال حارة ومتعارضة بين المثقفين السود . وكان على رأس تيار المعارضة الشاعر البارز أميرى بوكة .

والحقيقة أن الاختلاف على فيلم « مالكولم إكس » لم يحدث بعد اتفاق سبايك لى مع شركة إخوان وارنر على إخراج الفيلم . ولكنه يعود إلى حوالى ٢٤ سنة مضت عندما طرح مشروع الفيلم لأول مرة سنة ١٩٦٨ .

وفى ذلك الوقت ، عهد مارفن وورث ، وهو منتج كان قد حصل على حق استخدام كتاب أليكس هيلى « سيرة ذاتية لمالكولم إكس » ، إلى الكاتب المعروف جيمس بولدوين Baldwin بإعداد سيناريو لفيلم بالاشتراك مع آرنولد بيرل . وقد تغير محور الخلاف على الفيلم مع مرور الزمن . وكان فى البداية يتعلق بمدى استعداد هوليوود للتعامل مع مالكولم إكس .

ثم تحول فيما بعد إلى أى مرحلة من مراحل تطوره الأيديولوجى ينبغى التأكيد عليها . ثم ثار الخلاف على ما إذا كان فى وسع أى مخرج أبيض أن يمسك بزمام شخصية مالكوم المركبة .

وعندما بدأ سبايك لى يصور فيلم « مالكوم إكس » لأخوان وارنر فى العام الماضى ، بدا أن كل شخص كان لديه رأى فى الموضوع ، بما فى ذلك مختلف مثقفى ومفكرى الأمريكيين السود ، بدون استثناء رجال الدين المسيحيين الذين تساءلوا بأصوات عالية عما إذا كان سبايك لى يملك الحق فى تصوير حياة مالكوم إكس معقدة التركيب للشاشة الكبيرة .

وإلى جانب الدخول فى صراع مع معارضين من أمثال الشاعر أميرى بركة ، ووسط صراع حول إصرار « لى » على أن تكون مدة عرض الفيلم ثلاث ساعات ، اشتبك المخرج فى نزاع حول ميزانية الفيلم مع المنتج عندما تجاوز إنفاق الميزانية المقررة ، ٢٨ مليون دولار . وعندما استولت الشركة المنتجة على زمام الأمور المالية ورفضت اعتماد أية نفقات أخرى لإتمام الفيلم . استجاب عدد من الأثرياء السود ، نجوم التليفزيون والرياضة من أمثال بيل كوسبى وما يكل چوردان وأوبره وينفرى ، لصرخة النجدة التى أطلقها المخرج ، فتبرعوا ببقية المبلغ الذى يتطلبه

استكمال الفيلم الذى يجرى تحريره الآن .. ولست بحاجة إلى تفسير هذه اللفتة الأخيرة بأكثر من القول بأنها استفتاء جديد على تعلق الأمريكى الأسود برموزه الثورية ، بدون أى تميز بين القس المسيحى مارتن لوثر كينج ، والثائر المسلم مالكولم إكس .

وقد انصب الجانب الأعظم من الجدل على السؤال .. من الذى يملك صورة مالكولم إكس ، تلك الصورة التى مرت بمراحل تطور كبيرة ذلك الإنسان الذى تحول أو بالأحرى تطور من قواد ومحتال ولص إلى سجين متمرد ، وقومى أسود ، ورجل دين بارز وداعية لأمة الإسلام التى كان يتزعمها النبى محمد . وبعد زيارته لمكة المكرمة . قبل اغتياله بعام سنة ١٩٦٥ وكان عمره ٣٩ عاماً ، أصبح مالكولم إكس داعية إنسانياً عميقاً . ولاغرو إذن ، أن يحتدم النقاش والجدل وينخرط المثقفون السود فى عملية بحث عن الروح بشأن « عبء التهثيل » الذى يقع على عاتق الفنان الأسود ، والذى تحدث عنه جيمس بولدوين منذ بداية المشروع ، وبشأن الفيلم نفسه المقرر عرضه فى نوفمبر .

وقد دار مؤخرا حوار بين سبايك لى المخرج ، وهنرى لويس جيتس ، أستاذ العلوم الانسانية ورئيس الإدارة الأفرو أمريكية بجامعة هارفارد ، فى استوديو « ٤٠ فداناً وبغل » الذى يملكه الأول فى بروكلين ، بنيويورك ، حول عمل فيلم « مالكولم إكس » وموضوعات مختلفة أخرى ، من بينها الحقيقة والخيال فى الأفلام ، ورؤيته لمالكوم ، ورأيه فى الشباب السود واضطرابات لوس انجلوس الأخيرة .

ولما كان الحوار طويلاً بحيث يتعذر نقله حرفياً ، بالرغم من أهميته وخاصة فى ظل الظروف التاريخية الراهنة التى تعيد إلى الأذهان حركة الحقوق المدنية فى الستينيات ، والتى كان مالكولم إكس ، من قادتها البارزين ، سأحاول جاهداً أن أشير إلى الأجزاء التى تركز على موضوع الساعة « أين يقف الإنسان الأسود أو الملون ، فى المجتمع الأمريكى ؟ وما هو رد فعل المثقف الأسود لأحداث لوس أنجلوس :

مقتطفات من الحوار

هنرى جيتس : استغرق تطور مشروع « مالكولم إكس » زهاء عقدين . وقد تعاقب على العمل فى مراحل مختلفة الكتاب جيمس بولدوين ، وأرنولد بيرل ، ودافيد برادلى ، وكالدر ويلنجهام ، وتشارلى فولر ، ودافيد ماميت . فما هو السبب الحقيقى لعدم إنجاز هذا الفيلم حتى الآن ؟

سبايك لى : أعتقد أن الاستوديوهات كانت تخشى الفيلم . ولكن تزايد شعبية مالكولم ، مقترنة بجاذبية شباك التذاكر التى يتمتع بها دنزل واشنطن ، بطل الفيلم ، والتى اتمتع بها أيضاً ، هى التى أقنعتهم اقتصادياً بجدوى الاستثمار فى المشروع .

جيتس : يقول دافيد برادلى أن الكتّاب لم يفصلوا لأن السيناريوهات كانت خاطئة ، ولكنهم فصلوا لأن القصة كانت خاطئة .

سبايك : إننى أتفق مع هذا الرأى . فقد كان مالكولم إكس أساساً يطعن فى « الحلم الأمريكى » . ولو كانت هوليوود تعنىْ شيئاً واحداً ، فهو انها هى التى تبيع « الحلم الامريكى » . لذلك ، يتعارض مالكولم إكس

مع الصورة التى تريدهوليوود أن تعكسها .

جيتس : ومن ناحية أخرى ، فهو الحلم الأمريكى . إن قصته تشبه كثيراً السيرة الذاتية لبنچامين فرانكلين أو سيرة بوكرت . واشنطن .

سبايك : نعم ، ولكن القصة التى تختار هوليوود أن تحكيها هى دائماً قصة جون دو ، وهوراشيو الجر . وهى لم تتعرض على الإطلاق لحياة السود .

جيتس : ما رأيك فى العلاقة بين الفيلم والحقائق ؟ إن أى شكل للتاريخ المحكى يتضمن تزييفاً أو تشويهاً ليتناسب مع إطار سردى . ولكن بالنسبة لمالكولم إكس عليك أن تحمل ، بصفة خاصة ، عبئاً سياسياً ثقيلا وقد تكشف ذلك فى الجدل الذى أثير حول الصدق التاريخى فى فيلم المخرج أوليفر ستون « كنيدى » ، وبينما تبدو « السيرة الذاتية » كوثيقة أمينة بصورة أساسية ، فإن القصص الفردية يطعن فيها أو يثار الخلاف حولها . فهل تعتقد ، كمخرج ، أن هذا يهم ؟.

سبايك : إنه شىء مهم . وينبغى أن يتعامل معه كل مخرج سينمائى أو كاتب عندما يتعامل مع شخص ما عاش حياته . وأنا أعتقد أن « كنيدى » أوليفر ستون فيلم عظيم . وأهم سؤال ينبغى أن تطرحه هو : ماهى النية ؟ ليس فى نيتنا أن نمزق مالكولم ؛ والفيلم ، بالنسبة لنا هو عملية حب .

وبالنسبة لتلك الحالات حيث تعين أن تغير الأسماء ، ونغير الأحداث أو نضغط ثلاث أو أربع شخصيات فى شخصية واحدة ، لا أعتقد انها تشويه لقصة مالكولم إكس ، وينبغى أن تدرك أننا لا نعد فيلما وثائقياً ، ولكننا نضع دراما . ولا يمكنك أن تدرج كل شىء ، فبعض الأشياء تبدلها أو تحولها . ولكن عليك دائما أن تسأل الفنانين عما يرمون إليه ، وأنا أعرف أن هناك أشخاصاً سيقولون إن هذا الفيلم زائف لأن مالكولم لم يفعل كذا وكذا ، وأن دنزل البطل ، أفتح بشرة كثيراً من مالكولم ، وبالرغم من أننا صبغنا شعره بلون أحمر ، سيقولون ليس هذا هو لون شعر مالكولم إكس . وهذه الأشياء الصغيرة لا تصرف النظر عن العمل ككل . ولننظر فى الفيلم بكليته ، والإحساس الشامل به .

جيتس : هل هذا « مالكولم » لزمننا ؟

سبايك : سيتعين على المشاهدين أن يختاروا . فمن بين الأسباب التى جمدت حركتنا أن مالكولم كان عدة أشخاص . وكل شخص منا له مالكوله الخاص العزيز على نفسه ، وهو يتفق مع برنامجه الشخصى والسياسى . ولذا ، يدعى الجميع ملكيته فى أى مرحلة يمر بها من مراحل العمر . وكل ما أستطيع أن أقوله : لقد كنت المخرج ، وقد أعدت كتابة سيناريو جيمس بولدوين وأرنولد بيرل ، وسوف أتحمل المسؤلية كاملة ، وسأقول هذا هو مالكولم كما أراه .

جيتس : ما هى علاقتك « بأمة الإسلام » ؟ وقد نقل على لسانك ، خلال المجادلات التى أثيرت حول الفيلم ، قولك إن

مخرجاً غير أسود مثل جويسون لن يكون قادراً على إنصاف الموضوع . وقياساً على هذا المنطق ، ماذا عن مخرج غير مسلم؟

سبايك : أعتقد أن الموضوع يتعلق بالجنس أكثر من علاقته بالدين . لقد تطلب القيام بقدر كبير من البحث ، وكان معظم الناس الذين كان لابد من التحدث إليهم من السود . ولا أعتقد أنهم كانوا سيفتحون صدورهم لأى شخص أبيض .

جيتس : ما هى الحاجة الآن إلى حياة مالكولم . مالكولم سبايك لى ؟ .

سبايك : إنها الأسباب نفسها التى من أجلها احتجنا إليه عندما كان على قيد الحياة ، بل نحن أكثر ما نكون حاجة إليه اليوم . فمن بين الأشياء التى أكد عليها مالكولم كان التعليم . حسنا ، نحن لا نحققه . إنه لوضع محزن الآن ، حيث يفشل الصبية الذكور حتى يمكن أن يهبطوا إلى مستوى بقية الآخرين ، وإذا حصلت على تقديرات مرتفعة وتحدثت بإنجليزية صحيحة ، تعتبر « أبيض » إن ضغط الزملاء قد قلب نظام قيمنا بأسره رأساً على عقب .

جيتس : ماهو تفسيرك لإحياء الاهتمام بمالكولم إكس ، وبصفة خاصة بين الشباب السود . فالمرء يشاهد « مالكولمانيا » فى موسيقى « الراب » rap Music وقلنصوات البيسبول ، وفيض من الكتب الجديدة ، وفيلمك ، طبعاً .

سبايك : يعزى الفضل فى تقديم مالكولم إكس إلى الشباب السود إلى تشوك د . ، بفرقة عدو الجمهور ، وك . ر . س . ، بفرقة بوجى داون برود كشانز ، من خلال أغانيهما . وقد بدأت الحركة هناك ثم أخذت تقوى . والأدهى ، أنه حتى برغم أن القضايا التى تحدث عنها لم تختف . فإن الظروف قد زادت سوءاً . ولهذا يتمتع الآن بشعبية أكثر من ذى قبل .

سبايك : إنه بطولى للغاية . وأعتقد أن أوسى دافيز عبر عن ذلك كأحسن ما يكون التعبير فى نعيه . لقد قال إن مالكولم هو أميرنا الأسود اللامع .

جيتس : لماذا نشاهد « مالكولمانيا » ولا نشاهد « مارتنمانيا » ؟ ولماذا ليس لمارتن لوثر كينج الجاذبية نفسها ؟

سبايك : حسن ، لقد كان مارتن أقرب إلى الاتجاه السائد . أما عملية اللاعنف وادر خدك الآخر برمتها ، فلا مكان لها فى أمريكا السوداء .

جيتس : ماذا كان رد فعلك للحكم فى قضية رودنى كينج والاضطرابات التى أعقبته .

سبايك : إنها قطعاً دعوة صحوة للأمة . والشىء الذى أحزننى هو الطريقة الغادرة التى صورتها بها وسائط الإعلام . إنها لم تكن مسألة عنف عشوائى أو شغب ؛ والكلمة التى أفضلها هى ثورة أو انتفاضة . لقد حاولت وسائط الإعلام - الميديا - أن

تقول إنها من عمل رعاع سود وفتوات عصابات . ولكن الحقيقة هى أن الجميع كانوا ينهبون .

والميديا تحاول أن تعطى وزنا متعادلاً لصورة أربعة رجال سود يشدون رجلاً أبيض من سيارته اللورى ويضربونه ، كما فعلوا مع صورة رودنى كينج وهو يتعرض للضرب من جانب شرطة لوس أنجلوس . ومما يثير السخرية ، أن شريط الفيديو نفسه الذى سمح لضباط الشرطة البيض الأربعة بأن يُبرّءوا ، سوف يرسل أربعة رجال سود إلى السجن . لقد ضاق الناس ذرعاً . وإشعال ثورة لا يحتاج إلا إلى شرارة واحدة . إن الفارق بين من يمتلكون ومن لا يمتلكون فى لوس أنجلوس فلكى . وهذا هو الفارق بين نيويورك ولوس أنجلوس .

جيتس : ما الذى ينبغى أن تفعله الحكومة ؟

سبايك : أن تكف عن إلقاء المسئولية عما حدث على « الضمان الاجتماعى » إنهم لا يريدون أن يفعلوا شيئاً حقيقة . إنهم يريدون فقط أن يبقوا علينا محصورين فى قاع المدينة ، يقتل بعضنا البعض الآخر بالمخدرات والعنف .



إبراهيم عبد المجيد

معرض عربى للكتاب وندوة للرواية المصرية

عن المعرض :

فى الفترة من ١٨ إلى ٢٥ مايو أقام معهد العالم العربى فى باريس معرضا للكتاب العربى والأجنبى ، ضم أكثر من خمسين دار نشر عربية وأجنبية . وأقام بهذه المناسبة ندوة كبيرة عن الرواية المصرية دعا إليها ستة من كتاب الرواية المصريين ، هم : **ادوار الخراط** ، **بهاء طاهر** ، **صنع الله إبراهيم** ، **جميل عطية إبراهيم** ، **إبراهيم أصلان** ، **وكاتب هذه السطور** .

أقيم المعرض فى ساحة المعهد ، فى خيمة عصرية كبيرة ، أضاف إليه الناقد **بدر الدين عراودكى** لمسة عربية ، بإقامة مقهى فى وسط الخيمة لرواد المعرض ، **وحين** سألته هل **ستنقلون** المقهى الثقافى لهيئة الكتاب هنا قال ضاحكا : هل تتصور وجود العرب بلا حكْى لابد من الحكى، والحكى يحتاج إلى مقهى . وهكذا كان الحكى فى المعرض أكثر من بيع الكتب ، فعدد قليل من دور النشر هو الذى حقق ربحا من هذا المعرض ، وفى مقدمتها دار الأهرام المصرية التى شهدت إقبالا كبيرا . ورغم الجهد الكبير الذى بذله الناقد **فاروق مردم** المدير الفنى للمعهد ، فى دعوة دور النشر العربية،فهناك عدد كبير من هذه الدور لم تشترك بجناح خاص ، واكتفت بوجود كتبها فى دور أخرى ، ومن هذه الدور التى لم تشترك ، على أهميتها ، **دار الريس للنشر** .

وقامت وزيرة الثقافة الفرنسية بافتتاح المعرض بحضور عدد كبير من المثقفين العرب والفرنسيين ، وبرز بينهم الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة المصرية الأسبق كشخصية لها مكانتها البارزة .

والحديث عن المعرض يطول ، ولكن الظاهرة الواضحة ، هى أن التواجد الأجنبى كان قليلا ، بالقياس إلى تواجد دور النشر العربية ، والكتب الجديدة من دور النشر العربية ، كانت قليلة ، وكانت أسعارها فلكية ، وخاصة فى دور النشر التونسية - **هى** التى كانت مرتفعة أيضا فى معرض القاهرة الدولى للكتاب ، فدائما تكون الكتب

التونسية باهظة السعر ، وتندهش من دور النشر التونسية هذه التى تفضل العودة بكتبها شبه كاملة . ولقد وجدت بينها على سبيل المثال ترجمة كاملة **لرواية « اسم الوردة »** للكاتب الإيطالى **البرتو ايكو** وهى رواية مشهورة جدا ، ولكن سعرها ببساطة تونسية شديدة كان مائتى فرنك فرنسى أى ما يزيد على المائة **جنيه** بالعملة المصرية . ووجدت انه لا طاقة لى بشراء كثير من هذه الكتب،واكتفيت بعدد قليل من المنشورات الجديدة ، فى الشعر بصفة خاصة ، من بينها ديوان **«طائر آخر يتوارى»** للشاعر **عقيل على** ، المنشور بحماس الشاعر **كاظم جهاد** عن منشورات **الشتات** . فى طبعة قليلة العدد . وديوان جديد لشاعر النثر الكبير **سرجون بولس** هو ديوان **«الأول والتالى»** وهو الديوان الثانى المنشور للشاعر عبر سنوات طويلة ، **فسرجون بولس** يحب الحياة أكثر مما يحب نشر الدواوين .

وكان من أبرز المنشورات الجديدة أيضا ديوان **«صاعدا الرماد»** المنشور بالفرنسية والعربية معا **للطاهر بن جلون** ، والذى قام بترجمته العربية **كاظم جهاد** المسجون بين الشعر والترجمة بحب



وجنون كبيرين . وقد صدرت الطبعة العربية الفرنسية عن دار **«سوى»** الكبيرة وتجدر الإشارة إلى **دار الجمل** وهى دار عربية بألمانيا ، لصاحبها الشاعر الشاب **خالد المعالى** الذى أصدر ديوان **سرجون** المشار إليه سابقا ، وعدداً كبيراً من المطبوعات منها ديوان الشاعر صاحب الدار نفسه **«دفاتر الفاتر»** وسلسلةً من الكتب بعنوان **«الجنس عند العرب»** ، وهى نصوص **مختارة** من كتب التراث العربى ، المعروفة وغير المعروفة ، وصدر من هذه الكتب أربعة أجزاء صغيرة حتى الأن . وكما نلاحظ الجرأة فى اختيارات الدار ، سواء ما هو مطبوع منها من شعر أو دراسات ، كما نلاحظ الجرأة الجانحة فى مجلتها الفصلية **«فراديس»** وتبدو المجلة كأنها حالة انتقام من الرتابة العربية ، وهو انتقام يتيحه طبعا صدور **المجلة** بعيدا هناك فى ألمانيا ، فهى مجلة لا يمكن أن تصدر فى أى بلد عربى ..

ومن الكتب الجميلة التى عدت بها كتاب **«أيام العنفوان»** للكاتب المغربى **عبد القادر الشاوى** . كتاب من الملح والتراب والهواء والعذوبة

عن الندوة :

كانت الندوة فى الحقيقة ندوتين اقيمتا معا فى يوم واحد فى القاعة الكبرى لمعهد العالم العربى . **الندوة الأولى** كانت للمستشرقين الفرنسيين ، **إيفا جونزاليس وريشار جاكومون** وهى ندوة لفتت الانظار إلى المعرفة الكبيرة بروایاتنا المصرية لدى **إيفا جونزاليس وريشار جاكومون** ، وقدم كلاهما تحليلا بارعا لأجيال الرواية الجديدة بعد **نجيب محفوظ** . ثم عقدت بعدها الندوة التى خصصت لنا ، نحن الروائيين الستة ، وأدارها الناقد **بدر الدين عراودكى** ولم يكن مطلوبا فى هذه الندوة من كل منا أن يقدم أكثر من شهادة شخصية عن إنتاجه الروائى . لكن **بهاء طاهر** قدم بحثا صغيرا عميقا عن تطور الرواية فى مصر بعد نجيب محفوظ ، كما قدم **جميل عطية إبراهيم** مداخلة ساخنة عن نظرة الغرب إلى الشرق التى لاتزال تتلخص فى بحث الغرب عن نفسه ، فى الإنتاج الشرقى ، وليس

عن الشـرق الحقيقى ، وأن الأمـر لا يخلـو من تـوجهـات سيـاسيـة ، خاصة فيما يتعلق باختيـار ما يمكن ترجمته .

وهكذا تحولت الندوة من الأدب إلى السياسة بسرعة ، ولم تأت الأسئلة تعليقا على مـا هو أدبى فى كـلامنا ، وقـام أحد الحـاضـرين يعبـر عن انـدهاشـه بشدة ، لأننـا لم نتـرجم الكتاب الإسرائيلى **«الزمن الاصفر»** **لدافيد جروكان** الذى تنبأ صـاحبه فيه بالانتفاضة الفلسطينية وفاته أن الكتاب مترجم فعلا ، وإن لم يكن قد ترجم فى القاهرة ، ولا معنى لأن تلام القاهرة على أنها لم تفعـل كل شىء ، وقام آخر ـ من الغرب ـ يلقى باللوم علينا ، لأننا تركنا الشاعر عفيفى مطر يسجن إبان أزمة الخليج.وهو بالطبع لم يتابع الحملة التى قام بها المثقفون المصريون للإفراج عن عفيفى مطر ، **أو لعله تابع الحملة لكن كان لابد له من إلقاء اللوم على مصر ، والسؤال** المحـرج بحق كـان عن الحكم عـلى الكاتب **علاء حامد** ، والناشر **مدبولى** بالسجن ثمانى سنوات ، والحرج فى هـذا السؤال هو أنـه لا يمكن قـول الحقائق والملابسات التى جعلت من عمل تافـه مدخـلا لإدانة السيـاسة المصرية ، ولكن من حسن الحظ أن التطـورات التـى لحقـت بـهـذا الموضوع ، قد انتهت فى مصر الآن إلى لا شىء .

وكان الأمر البارز فى هذه الندوة هو الردود الهادئة الرصينة ، التى قدمها الروائى الكبير **جميل عطية إبراهيم** بطـريقته **الدمثة** ، خفيفـة الظل ، وبقـدرتـه عـلى امتصـاص غضب السائل ، ثم صدقه الكبـير فى الرد ، وعرض الحقائق .

ولم تكن ندوة الرواية هى النشاط الـوحيد أثنـاء المعرض ، فقـد كانت هناك أمسيات شعرية **لعبد اللطيف اللعبى** مع مشاركة موسيقيـة ولقاء حول **جبران خليـل جبران** لصـدور ترجمتين حديثتين لكتابه «النبى» لكل من المستشـرقـة **آن مينكـوفسكى** والشـاعر الـذى يكتب بـالفـرنسيـة **صـلاح ستيتية** ، وقصـائد عـربية كـلاسيكيـة فى أمسيـة مفتـوحـة للجمهور . وهكذا كان للشعر نصيب من هـذه الاحتفاليـة العربيـة ، كما أقيمت للروائى الكبير **ادوار الخراط** ندوة خاصة حول أدبه بمكتبة الفتاك الدولية .



لوث جارثيا

خمسون عاما على رحيل ميجيل إرنانديث

فى يوم السبت ٢٨ مارس ١٩٩٢ تردد اسم ميجيل إرنانديث Miguel Hernandez فى كل الصحف والمجلات والأمسيات الشعرية فى إسبانيا ذلك لأن هذا اليوم يوافق مرور خمسين عاماً على رحيل هذا الشاعر .

وليس فى تاريخ الأدب الإسبانى شاعر آخر عاش حياة تراجيدية كالتى عاشها إرنانديث .

كانت حياة إرنانديث صعبة وقصيرة ومحزنة . وُلد عام ١٩١٠ وأدرك فترة الحكم الجمهورى (١٩٣١ ــ ١٩٣٦) وكانت السنوات الأخيرة قبل الحرب الأهلية الإسبانية سنوات جوع . ونقول إنه عاش حياة صعبة لأنه كان فقيراً جداً ، وعاش حياة قصيرة لأنه مات فى الحادية والثلاثين من عمره ، ومحزنة لأنه أمضى خُمس حياته بين الخنادق والسجون . وعندما نقرأ عن حياته نحس بالتشاؤم لأن هذا الشاعر الذى كرس عمره لدفع عجلة الحياة حُرم من الحياة وهو فى ربيع العمر .

كانت حياته قصيرة حتى أنه لم يجد الوقت لكى يُعد أعماله الكاملة للنشر . مات إرنانديث فى ٢٧ مارس ١٩٤٢ فى أحد السجون الكثيرة التى فقد فيها الكثير من حيويته وصحته .. مات فى سجن مدينة الكانتة Alicante فى جنوب شرق إسبانيا ، على البحر المتوسط ، وعلى بعد كيلومترات من مسقط رأسه أوريولا Ori-HUELA . مات وهو يطلب قطعة من القطن وخرقة لكى يزيل الصديد الذى تفرزه رئتاه بسبب مرض السُل الذى أُصيب به وهو فى جبهة القتال فى صفوف الجمهوريين . ومن قبل عندما كان يسافر إلى مدريد كان يبيت ليلته فى عربات المترو . واشتدت خطورة المرض عندما دخل السجن بعد انتهاء الحرب وفوز الدكتاتور فرانكو .

وُلد ميجيل إرنانديث عام ١٩١٠ فى قرية أوريولا (محافظه الكانته) وكان أبوه تاجر ماشية . وبسبب الفقر ترك ميجيل إرنانديث المدرسة وعمره أربع عشرة سنة ، وعمل راعياً للأغنام ، ولكن حبه للقراءة دفعهُ إلى التهام كل

الكتب التى كانت موجودة فى المكتبة العامة بقريته،فحصل على ثقافة واسعة بجهده الخاص . نشر قصائده الأولى فى بعض الصحف والمجلات فى محافظته سنة ١٩٣١ . وبالتعاون مع أصدقائه وبعض المثقفين سافر إلى مدريد سنة ١٩٣٢ فى محاولة لنشر قصائده فى مجلات العاصمة ، لكنه لم ينجح فى هذه المحاولة وعاد إلى قريته . إلا أن الفترة القصيرة التى قضاها فى مدريد جعلته يعرف أن ثمة ثورة طليعية فى الأدب والفن . ففى أسابيع قليلة قرأ عن الحركة الجديدة فى الشعر الإسبانى والتى عُرفت باسم : Neo-gongorismo الجونجورية الجديدة والسيريالية .

وفى عام ١٩٣٤ إنضم ميجيل إرنانديث إلى الحزب الشيوعى الإسبانى وعاد إلى مدريد حيث أقام هناك حتى بداية الحرب الأهلية وانضم باختياره إلى الجيش الجمهورى ومن جبهة مدريد انتقل إلى جبهة JaeN «جيان» فى جنوب إسبانيا وكان يحُيى مع الجنود امسيات شعرية،وفى هذه الفترة يتزوج خطيبته خوسيفينا ويشارك فى مؤتمر المثقفين فى «فالنسيا» على البحر المتوسط ، ويسافر إلى الاتحاد السوفيتى ويعود متشائماً بشأن التجربة السوفيتية.وفى ١٩٣٦ نشر ديوانه «البريق الذى لا ينتهى» وفى ١٩٣٧ نشر «هواء الشعب» وتصبح هذه القصيدة هى النشيد الجمهورى فى إسبانيا.وفى أكتوبر ذلك العام يموت ابنه الأول وفى يناير ١٩٣٨ يولد ابنه الثانى وهو فى السجن ويكتب له القصيدة المشهورة «أغانى المهد .. أغانى البصل» حيث لم يكن يُتاح للطفل سوى حساء البصل ..

ومع هزيمة الجيش الجمهورى يُقبض على إرنانديث ويُحكم عليه بالموت،ويُقال أن فرانكو حين سمع بهذا الحكم على إرنانديت قال : لا نريد لوركا آخر» وبهذا يتحول حكم الإعدام إلى حكم بالسجن المؤبد ، وكان من الأفضل بالنسبة لإرنانديث لو انه أُعدم بالرصاص .

وفى سبتمبر ١٩٣٩ أُعيدت محاكمة إرنانديث من جديد واطلق

سراحه . لكنه كان يعرف أن الفاشية المنتصرة لن تتركه حُراً . وكان يحس أنه سيعود إلى السجن فى أية لحظة .

فى أثناء الحرب تعرف إرنانديث إلى بابلو نيرودا الشاعر الشيلى الذى كان يمثل بلاده فى إسبانيا والذى عاد إلى شيلى بعد انتصار الفاشية الفرانكوية . واقترح على إرنانديث أن يلحق به إذا صادف ظروفاً خطيرة .

وقرر إرنانديث أن يغادر إسبانيا إلى شيلى من خلال الحدود البرتغالية ناسياً أن سلطة سالازار هى حليفة لفرانكو . وعندما وصل إلى الحدود عند مدينة روزال دى لا فرونتيرا Rosal de la Frontera ودخل البرتغال يرتدى ملابس الرعاة الفقراء لاحظ أحد الحراس أنه يضع فى معصمه ساعة ذهبية (كانت قد أهديت له يوم عيد ميلاده من صديقه الشاعر بثينته الكسندره) فقبضْ عليه وسلم إلى السلطات الإسبانية . ومن جديد يعود إلى السجن . كان ذلك عام ١٩٣٩ . وينتقل من سجن إلى سجن حتى ١٩٤٢ حيث مات وهو يصرخ من الألم .

ميجيل إرنانديث بدأ ينضج كشاعر وهو فى سن الحادية والعشرين . وقبل نهايته المؤلمة نشر أربعة دواوين وثلاث مسرحيات شعرية . وهذه الأعمال السبعة تشير إلى تطور سريع فى مسيرته الشعرية كأنه كان يدرك أن الموت لن يمهله . وبعد موته ظل اسمه وشعره ممنوعيّن لمدة عشر سنوات . لقد تعلم فرانكو درساً عندما استطاعت القوى الديموقراطية أن تنشر على العالم شعر لوركا فسبب ذلك له هما مستمراً .

مات إرنانديث لأنه لم يبادر بالفرار من إسبانيا حال هزيمة القوات الجمهورية إذ صدق الدعاية المنشورة فى صحف فرانكو بأنهم لن ينتقموا من أولئك الذين لم يشاركوا مشاركة فعلية فى القتال.لم يفقد إرنانديث أمله فى الإنسان حتى آخر لحظة .

فى شعر إرنانديث نجد كل هذا الحب ليس فقط لزوجته وابنه وإنما للإنسان عامة حتى العدو .

كان إرنانديث شاعراً كبيراً ، وهو الذى مات فى سجنه فى صمت ، وقيمته الشعرية فوق كل النظريات والأحزاب .

فى واحدة من قصائده يقول إرنانديث : «مثل الثور .. وُلدت للألم والحداد» كأنه كان يتنبأ بمصيره :

- مثل الثور وُلدت للحداد
وللألم ، مثل الثور ، موسوم
بحديد جَهنمى على ضلوعى
وكرجل بالتمرة التى بين فخذىّ .
- مثل الثور أرى ــ بقلبى الكبير ــ
كل شىء صغيراً
وأحارب كى أنال قُبلةً من وجه
المحبوب
مثل الثور .
- مثل الثور أهتاج غضباً تحت
وطأة التعذيب
ولسانى يستحم فى قلبى
وأحمل فى رقبتى عاصفة رنانة
- مثل الثور أتبعكِ وأطاردكِ
وأنت تتركين شهوتى معلقةً
بحد السيف
مثل الثور يُغدر بى ، مثل الثور .

عبد الناصر صالح

اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة

لقد مرّت ظروف صعبة بالكُتاب الفلسطينيّين قبل عام ١٩٦٧ وبعده . أيّام لم يكن لهم اتحاد ينضوون تحت لوائه ويرعى نتاجاتهم ، ويدافع عنهم إنْ تعرّضوا لمحنة ، وما اكثر المحن التى يتعرّضون لها . فى تلك الأيّام كان الكتاب الفلسطينيّون يلتقون مصادفةً ، ويتعارفون مصادفةً ، دون أن تقوم بينهم روابط قويّة تدفع كُلّاً منهم إلى أن يرى صورته كمبدع فى أعين الآخرين ، ودون أن يتوفّر له رأى الآخر فى إنتاجه . من خلال النِّقاش المباشر الذى يُدْخل اطرافه فى علاقات حميميّة تفجّر طاقاتهم ، وتدفع بهم لتحسين إنتاجهم ، وتطوير أدواتهم ، وتفتح امامهم أبواب الأمل بالمزيد من الإنتاج والنجاح .

وقد تداعى نفرٌ طيِّب من الأدباء ، فى منتصف السبعينيات ، إلى إنشاء تجمّع لهم . وفى البداية وجدوا لهم مكاناً فى «**الملتقى الفكرى العربى» بالقدس** ، فتكوّنت دائرة خاصة بالكتّاب كانت لها هيئة إدارية ومُقرر . وقامت هذه الدائرة بالدعوة إلى مهرجانات أدبية ، كان لها فضل فى جذب الجماهير إلى ساحات الأدب،ودفعها باتّجاه التعرّف عليه ، وعلى الكُتّاب انفسهم ، الذين يتحمّلون مسئولية تقديم الزّاد الروحى للجماهير ، وهو زاد لابدّ منه .

وفى مطلع الثمانينيات ، تواصلت الجهود ، وتشكّلت لجان ساهمت فى وضع الأسس القانونية ، والأهداف العامة والخاصة ، التى يمكن للادب ان يساهم فى تحقيقها ، خاصة واننا نعيش تحت سيطرة الاحتلال الإسرائيلى منذ ١٩٦٧ ، الذى شكلّ ، منذ أيّامه الأولى ، علاقة قمعيّة نافية مع الأدب والأدباء ، سيّما وأنّ الادب فى الأرض المحتلّة يلتحم ، منذ البداية ، مع قضّيتنا الجوهرية ، القضية الفلسطينية ، التى لايستطيع الفكاك منها ابداً ، وإلّا

اعتُبر أدبا ميتاً ، وقد ظلّت هذه هى السّمة الرئيسيّة ، والخصوصية المركزيّة التى تميّز أدب الأرض المحتلّة عمّا عداه .

وكان من حسن الحظّ أن انضوت كل الفئات الأدبيّة ، على اختلاف اتّجاهاتها ، تحت لواء : **«اتّحاد الكتاب الفلسطينيين فى الضّفة الغربيّة وقطاع غزّة»** ، كان ذلك فى مطلع عام ١٩٨٨ . واستطاع المشرفون على الاتّحاد . انتزاع ترخيص له ، الأمر الذى اعتبر إنجازا كبيرا للاتحاد فعلى إثر ذلك ، أصبح للاتحاد مقرّ يلتقى فيه الأدباء ، ويحتكّون ، ويتناقشون ، ويقدّمون مؤلفاتهم لتُطْبَع ، والكثيرون منهم إنّما كانوا يُعْطَوْن الفرصة الأولى لنشر بواكير إنتاجهم ، سيّما وأنّ دور النشر الخاصة لاتتحمس للقيام بمثل هذا العمل،ولاتنشر سوى لكتّاب معروفين، حتّى يعود عليها ذلك بالرّبح . واليوم ، هناك مقرٌ واسع ورحْب للاتّحاد فى **مدينة القدس** يأتى إليه الكُتّاب من كلّ حدبٍ وصوب .

ولاتّحاد الكتاب الفلسطينيين هيئة إداريّة مكونّة من ١٣ عضواً منهم الرئيس ، وهيئة عامّة تضمّ أكثر من مائة أديب وأديبة ، بالإضافة إلى لجان متخصّصة مثل **لجنة القراءة** ، ومهمتها قراءة النصوص المقدمة للنشر ، والموافقة أو عدم الموافقة عليها . **ولجنة العضوية** ، ومهّمتها النظر فى نتاجات مَنْ يطلبون الانضمام للاتحاد . **ولجنة الجوائز** ، ومهمتها قراءة النصوص الأدبية التى يتقدّم بها أصحابها لنيل الجوائز فى الأجناس الأدبية المختلفة .

وقد أقام الاتحاد عام ١٩٩٠ مهرجاناً كبيراً فى القدس لتوزيع الجوائز على المتفوقين ، فى مجال الشعر ، والقصّة القصيرة ، والرواية . وتعقد الهيئة الإداريّة للاتّحاد اجتماعات منتظمة تقوم خلالها بمناقشة أمور الاتحاد ، والتخطيط لنشاطاته ، بروح ديمقراطية تقوم على الحوار المفتوح ، وتُؤخذ القرارات بالأغلبيّة ، وتنزل الأقليّة أيّاً كان رأيها ، على رأى الأغلبيّة .

لقد برزتْ ضرورة وجود الاتّحاد قبل تأسيسه على نحو مُلحّ،ولكنها برزت بشكل أكثر إلحاحاً بعد تأسيسه ، واليوم لايستطيع أحد أن يتخيّل أوضاع الكتاب الفلسطينيين فى الأرض المحتّلة ، دون أن يكون لهم اتّحاد .

لقد برز الاتحاد كبنية تأصيليّة ، ضامّة للجهد الأدبى الوطنى العام ، وكبيتٍ للكتّاب يرتاده أصحابه باستمرار ، حيث تعقد عشرات الندوات ، والمحاضرات ، والاجتماعات الثقافيّة التى تُطرح خلالها القضايا الأدبّية ، ويدور النّقاش ، وحيث يلتفّ الشباب حول منْ هم أكثر خبرة ، ويعرضون عليهم مشاريعهم ، ويناقشونهم بحرّية . كما أن الأجيال الأدبّية السابقة ترى صورتها فى عيون الشباب ، ويدفعها ذلك لمراجعة ثقافتها من جديد ، كما يدفعها للمتابعة حتّى تعزّز مواقعها عند الأجيال القادمة ، التى عادةً ما تطرح قضايا جديدة .

أمّا المهام الرئيسيّة التى يقوم بها الاتحاد ممثّلا بهيئته الإداريّة ، فيمكن الإشارة إلى أهمّها فيما يلى :

١ ـ التخطيط لنشاطات الاتحاد ، واتخاذ القرارات المطلوبة .
٢ ـ طبع ونشر مؤلفات الكُتّاب عموماً ، والشباب منهم خاصة .

٣ ــ عقد الندوات والأمسيات الثقافية لمناقشة وتقييم النتاجات المحلية .

٤ ــ الدفاع عن الكتاب وتبنّى قضاياهم حين يتعرضون للمشاكل والاعتقال ، والمضايقات التى تعرّض،وما زال يتعرض لها كثيرا ، اعضاء الهيئة الإداريّة والعامة،فقد أقدمت سلطات الاحتلال الإسرائيلى ، منذ بدء الانتفاضة فى ديسمبر ١٩٨٧م ، على اعتقال عدد من أعضاء الهيئة الإدارية للاتحاد ، وزجّهم فى معتقل «انصار ٣» الرهيب فى صحراء النّقب الفلسطينى المحتلّ عام ٤٨ ، وقد عانى من الاعتقال والتعذيب فى السجون الإسرائيلية كل من الكتاب والشعراء :

د. سمير شحادة ، المحاضر فى جامعة بيرزيت ، **وعزت الغزّاوى** ، **والمتوكل طه** ، **وعبد الناصر صالح** ، **وسامى الكيلانى** ، **وجمال بنّورة** ، **وعطا القيمرى** ، **ونبيل الجولانى** ، وجميعهم أعضاء فى الهيئة الإدارية للاتحاد . كما فرضت سلطات الاحتلال الإقامة الجبريّة على عددٍ من الكتاب ، تمنعهم من مغادرة مدنهم وقُراهم ، وسلّمتْ عدداً آخر منهم **بطاقات هوية خضراء** يُحظر على حامليها دخول **مدينة القدس وفلسطين المحتلة** عام ١٩٤٨ . أما النصوص الأدبية ، فيتم الاعتداء عليها أيضاً ، ويكون ذلك بمصادرتها أو شطب أجزاء منها مما يحول دون نشرها ، خاصة الأعمال الإبداعيّة .

ورغم كل هذه الصعوبات ، فقد نجح اتحاد الكتّاب فى تجاوز الكثير ، وقامت قيادته بمسئولياتها ، بل كانت فى طليعة من قدّم التضحيات ، وتعرّض للاعتقال والتنكيل أكثر من مرة فى سبيل قضيتنا الوطنية العادلة .

لقد بدأ الاتحاد ببناء مكتبة جديدة للأعضاء ، وهو يأمل بتطويرها بدعمٍ من المجتمع المحلّ والأعضاء ، كما يسعى الاتحاد مُستعيناً بمبدعيه ، إلى ضخّ دماءٍ جديدة فيه ، عن طريق تزويده بما يجدّ على الساحة الفلسطينية فى الخارج ، وفى الساحة العربّية أيضاً ، ويتمثّل ذلك بالحصول على النصوص الهامّة ، ومحاولة استيعابها ، وبثها فى صفوف الكتّاب وهو يخطو خطىً حثيثة فى هذا الاتجاه ، بقصد إرساء أسس توطينيّة عامة للثقافة . لقد مضى وقت كان فيه النص الجديد يتحرّك فى فضاءٍ غير مؤطّر ، بسبب عدم وجود مؤسّسة ثقافية مستقرّة ، وغياب المعايير النقديّة ، خاصة وأنّ الشعب الفلسطينى تعرّض فى عام ٤٨ ، ٦٧ إلى انقطاع جذرى فى خط ثقافته الوطنية،وأن أدباء كثيرين قد رحلوا ، وضاعت مؤلفاتهم ، وأصبح الكتاب الجدد يحسّون أنهم بلا جذور.إنّ ظاهرة التشتّت ظاهرة خطيرة ، يسعى اتحاد الكتاب الفلسطينيين جادّاً لمقاومتها بالمزيد من الاستقطاب .

ولاتّحاد الكتّاب فضل كبير فى دخول الآراء ، والمدارس الأدبية ، والنظريّات إلى حياتنا الأدبيـة المحليّة . فبعد أنْ كانت الكتابة تقوم على موهبة عارية من الثقافة ، أصبحت مسارب الثقافة كثيرة وميسّرة . وبعد أن وقع الكثير من الكتّاب تحت التأثير المباشر للأيديولوجيّات المختلفة التى تهتمّ برفع الشعار السياسىّ أكثر مما تهتمّ بالموهبة الفنية ، يسعى عدد كبير من الكتّاب اليوم ، وعلى رأسهم

عدد من قادة الاتّحاد ، لإدارة ظهورهم للمفاهيم القديمة ويحاولون فتح الأبواب لهبوب رياح كثيرة لنظريّات تُعنى بالنّص بعد أن كانت تهتّم دائماً بالموضوع ،حيث يُجيَّر العمل الأدبى لصالح سياق ما قبل الاطّلاع على النّص نفسه .

كما بدأت تهبّ علينا رياح مصطلحات هامّة شغلت الكتاب والنُّقاد والمثقّفين فى الخارج ، من أهمّها مفاهيم الحداثة ، والأصالة والتّغريب .

إنّ هذه المساعى الطيّبة التى يقوم بها اتحاد الكتّاب الفلسطينيين ، ستدفع الكثير من الكتّاب بعيداً عن الشّعار والكتابة المباشرة . ولنا عظيم الأمل أن تُقدّم المساعدة لنا من الخارج الفلسطينى والعربى سواء بتزويدنا بالمصادر ، أو بفتح أبواب الصحافة لأقلامنا ، إنّ ذلك وحده هو التعبير الصحيح،والوحيد ، عن مؤازرتهم لنا ، ولايحقّ لأحد أن يحاسبنا ، بعد شطب الشرط التاريخى الذى نعيشه ، كما يحاول البعض أن يفعل بإدخالنا فى مقارنات ظالمة ، متناسين مجموعة الشروط الصعبة التى نعيش فى ظلّها .

إنّ أبواب اتحاد الكتاب الفلسطينيين فى الضفة الغربية وقطاع غزة مشرعة ، والتغيير ، أى تغيير ، يتم فيه بديمقراطية ، وهدف الاتحاد إتاحة الفرصة لكل من يستطيع تقديم جهد نافع ، على نحوٍ جديد ، وعميق .



أصدقاء إبداع

يجد القارىء الكريم فى هذا العدد تقليدا جديدا يحاول به باب (أصدقاء إبداع)، ان يقدم نماذج من الإبداع الشعرى الذى يستحق التشجيع، مما يصلنا باقلام شباب الشعراء، واملنا ان ياتى يوم قريب نستطيع فيه ان ننشر لهؤلاء الشباب فى متن العدد، إذا ما تطور إنتاجهم، وقد اخترنا هذه المرة قصيدتين اثنتين، وسوف ترصد (إبداع) مكافاة متواضعة لكل قصيدة مختارة من هذا العدد فصاعدا.

إعادة ..

حسين غريب عبد الحميد
(المنصورة)

والريح إذا هبت
فاشتعلتْ واشتدتْ ..
زحفتْ فوقى وامتدتْ
خلعتْ من جسدى ماخلعتْ
أتربةٌ لصقتْ
فإذا بضلوعى اكتملتْ
وانتصبتْ
وإذا الأرضُ تدور بأفقى
ماوقفتْ
بدأتْ من عندى ..
وإلىَّ ارتدَّتْ
الريحُ تجمعُ جسدى المتفتتْ
عظماً عظماً
شرياناً شريانْ
روحاً جسداً
ظفراً .. كفاً .. اسنانْ ..
الريحُ تُجمّعنى إنسانْ ...
....
والنارِ إذا أجتْ ..
فالتهبتْ ..
اكلتْ جسدى ما ابقتْ
غير النور .. وغير تراب
فامتزجا .. روحاً وجسدْ
وامتزجا موتاً وابدْ ...

بلا هويّة

شعر
سامى عبد الجليل الغباشى
(دمياط)

ومملكة بأرض التاج أو ...
فوق الرصيف المغتربْ .
لن اضطربْ
..... لن أسال القَزَمَ ــ المتوجَ ــ فوق عرش الشعر ــ
أن يشدو بلحن قصيدتى ..
لن أسالَهْ .
فالحرف يلهث من جنون الشعر
تحت وسادتى .
والأرض عاهرة تضاجع عابراً
وسفيه قوم .. أخرجوه .
اقسمتُ ،

اقسم يارفاق الشعر ــ
أن الأرض عاهرة وتكره .. شعرنا
هذا المجنّح فوق بادية العفن
والله يشهد اننا شعراء امّة .
والحرف مجنون بنا
والصمت يقتلنا، فكيف البوح يازمنى العقيم
سادت تعاليم الهياكل بيننا
حتى ارتشفنا الصمت فى دور الائمة
لا الأرض تعرفنا .. ولا .
حتى السماء المطمئنةُ

محمود حسن إسماعيل
والديوان الغائب

لو كنا أمة تهوى القراءة وتعشق الجمال . لكان **لمحمود حسن إسماعيل** مدرسة تجمع الآلاف من الحواريين والأنصار . ذلك الشاعر العملاق . صاحب السمات المتفردة والخصائص البديعة من تدفق العاطفة وجيشانها . إلى امتلاك القاموس الشعرى الغزير — إلى النظرة الرحبية التى شملت الكون والطبيعة والإنسان . وليس غريبا إذن أن يصدر ديوانه الأول .. **«أغانى الكوخ»** وهو على مقاعد الدرس فى دار العلوم . حيث صور فيه فأبدع «سنابل القمح» و «زهرة الفول» «وراهب النخيل» و «أحزان الغروب» ثم توالت بعد ذلك دواوينه الشعرية . **هكذا اغنى واين المفر ونار واصفاد وقاب قوسين ولابد والتائهون وهدير البرزخ وصلاة ورفض ونهر الحقيقة** ودواوين أخرى . وهنا يجب أن نتوقف قليلا فالشاعر الكبير بعد ديوانه الثانى «هكذا أغنى» أصدر ديوانا هو «ديوان الملك» فلمَ لمْ يُعدْ طبعه مرة أخرى ؟ الأن قصائده تدور حول الملك الذى راح ؟ هذا عجيب وغريب . فى الوقت الذى يزخر فيه الشعر العربى قديمه والجديد بمدح الملوك والحكام حتى عد باباً هاماً فى تاريخ الشعر العربى . ومازلنا نقرأ شعر **عبد الله عفيفى . ومصطفى صادق الرافعى** وغيرهما تمجيدا للملك فؤاد . وليس ببعيد عنا ما قاله الشاعر **محمد الأسمر** وغنته أم كلثوم فى إحدى المناسبات العربية بأحد القصور الملكية

زهر الربيع يرى ام سادة نجب
وزهرة اينعت ام حفله عجب
بنى العروبة هذا القصر كعبتنا
وليس فيه من الحجاج مغترب

على ان شاعرنا **محمود حسن إسماعيل** إن لم يكن يعبر عن الواقع فى تلك الفترة ، فقد كان يعبر عن اشواق جيل . واحلام شعب . وخذ اى قصيدة من قصائد الشاعر ولتكن **«جلاد الظلال»** ، وهى من أجمل قصائده وتجمع أغلب خصائصه الشعرية

دعوها على راحاته الخضر ترتمى
فقد شفها برح الهجير المسمم

أو قصيدته «حصاد القمر» أو اى شعر له

سيان فى جفنه الإغفاء والسهر
نامت سنابله واستيقظ العمر
نعسان يحلم والاضواء ساهدة
قلب النسيم لها ولهان ينفطر

واقرأ اى بيت شعرى من أبيات الديوان الغائب ، (ديوان الملك) :

هاتوا اغانيكم فى حبه هاتوا
انا نشاوى وهذا الشعر كاسات

أو البيت المباشر الذى يقول فيه :)

فاروق حبك فى القلوب عقيدة
اخذتْ سراها فى القلوب مع الدم

اليست كل هذه الأبيات فيها خصائص شعر شاعرنا الكبير من وجد شعرى . واقباس من الخيالات والتهويمات والرؤى . لقد كان **الموسيقار محمد عبد الوهاب** يغنى اغنية الفن . ومُنعتْ لانه يقول فيها **(والفن مين شرّفه إلا الفاروق ورعاه)** . **ولكنها فى الأيام الأخيرة عادت . لأننا لم نعد ذلك الشعب القاصر الذى لايفرق بين النضج والضحالة او بين ماينفع الناس فيمكث ويبقى . او يضرهم فيذهب**

ادراج الرياح فهل يعود هذا الديوان الغائب ؟ ! لم لا ؟ .
محمد الشاذلى حسن
دار السلام . القاهرة
بين التحرر والجمود
من شعر :
« عبد المنعم الخطيب» ــ اسيوط
... وكيف التحررُ امسى ظلاماً
وقد كان نوراً
وطرحُ العقول ، وكل الجديد ،
يُداسُ .. ويُهدرُ ؟ !
وكيف الوطنْ
نرتجيه قويا ، عزيزاً ، ابيًّا
وفينا رجالٌ احبوا التحجُّرْ ؟ !
وكيف الربيع : اخضراراً
وزينةُ وجهٍ جميل
سيأتى لقوم احبّوا التصحرْ ؟ !
وهل سوف ينفع نبشُ القبور
وهتكُ الرفاتِ
وإهدار فكر دعا للتحرر ؟ !
وهل ضرّ شعبا بديُع المعانى
- وفنٌ رفيعٌ وشعر معبِّرْ ؟

المجد للحجر
من شعر : عاطف عمارة ــ الإسكندرية
المجد للحجرْ
من هزِّ (راكاح) بزخّات الخطرْ
وامطر القدسَ بضوءٍ
من تويجات الشجرْ
المجد للحجرْ
للبرتقالِ وحرائق القمرْ
المجد للحجرْ
المجد للحجر
المجد للحجر

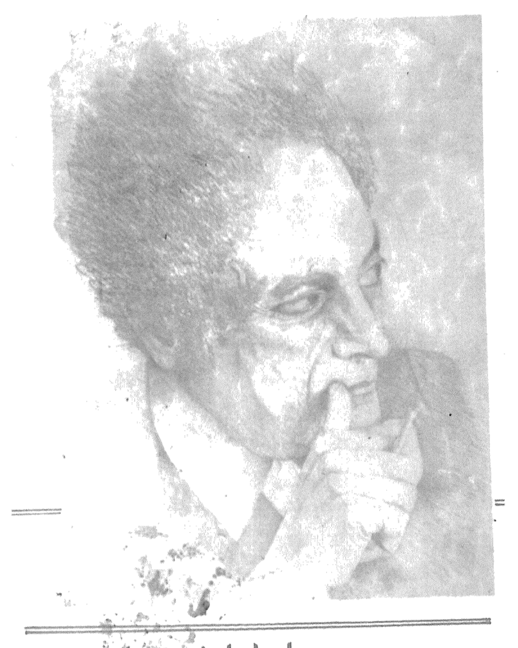
حضرة صغيرة
شعر : «نادى حافظ» ــ الفيوم
إلى (اشرف ابو جليل)
امراة تدخل صومعتى من باب الوجد
وانا اقرا في مزمور التوحيد الأول
قالت : اقرأ ، صُمتُ
قالت : اقرا ، صُمتُ ، صَمتُ
قالت : اقرا ، صمتُ ، صمتُ وصليتُ
قالت : اقرا

(والشعرُ ...
إن الإنسان لفى سحرْ)
وقراتُ المزمور الثانى ، فَفُجِعتُ :
نفس المراة بين حروف المزمور ..
تسافر

ليلة بدوية
من شعر (حاتم عبد الهادى» ــ العريش
ها شَعرُكِ البدوىُّ ..
يفصل بين مرحلتين للبدو الذين تحرروا
من بيت شَعْرٍ او خيام
.....
فى الفجر اسمع همهمات غامضاتٍ
.. فى مياه البحر تطلق زورقاً للاشتعال
والبدو يرتحلون كالطوفان
افترش الفضاء على شواطىء مسرح
خلّفتُهُ .. ورجعت مغمورا بـاهداب
السكوت

تصطكّ اسنانى باطلس ..
يحتمى بى إبراهيم
من شعر (خالد حمدان) ــ الرياض
ماذا تخبىء ؟
انت مذ اعلنتَ نارَكَ
لا الطلول استبراتْ من عشب حُلمكَ
لا ، ولا حتى قريش استوقفتْكَ
فأى مكسورٍ تكونُك ايها الـ .. ؟ !
* * *
أَلِفٌ .. لإبراهيم إرث العاشقين
وشقشقات الجبِّ من احزان يوسُفَ
لاحتمال الحبِّ .. نقطاً .. او حروفْ

الاغنية الذهبية
من شعر
«إيمان محمد الحسن» ـ السودان
(إلى الشاعر محمود درويش)
تأتى .. ام لا تأتى ؟ !
فمخاضُ الحرف يضجُّ بأعماقى
اذهب .. ام ابقى ؟
انت ستبقى ..
انت حليف الأرض
ستورق اشجار الغابات المهجورة
وستشدو القبرة المذعوره
وسيبقى وتد الذكرى ليقول لنا :
كانت ذكرى وحياةٌ معموره
أم ستثور خيام .. يعدو اطفال
خلف التذكارات الأمريكية :
«طائرة الورق الخضراء
علِقتْ فى الشجر الملغوم
وتناثر فى الصبح السكران
اللحم الباحث عن حضن امان» !



محمود حسن إسماعيل فى ذكراه

● فاروق شوشة ● أحمد درويش ● شفيع السيد ● حسن طلب

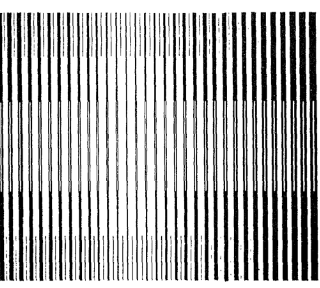
« رياح المغيب » قصيدة للشاعر تنشر لأول مرة .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد الثامن ● أغسطس ١٩٩٢

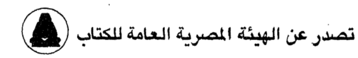








مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٠٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنـة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكـومية أو شيـك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨.٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٢٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد



السنة العاشرة ● أغسطس ١٩٩٢ ● صفر ١٤١٣

هذا العدد

الشعر

القصص

الفن التشكيلى

الدراسات

المتابعات

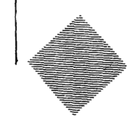
جولة الابداع

مكتبة ابداع

تعقيبات

الرسائل

حسن طلب



صلوات للنيل

«إلى الكاتب : فرج فودة
وإلى الطبيب : برزى النحال
وجميع شهداء الإرهاب فى الأمس والغد »

الأولويَّةُ لى
نَحتُّ بضفَّتىَّ الأبجديةَ
واتَّخذتُ حروفَها جُنداً
وأنْفذتُ الجُمَلْ
الأولوية لى
وللأنهارِ ما قد يقرأُ التاريخُ فى آثارِ حَوْليَّاتِها
مما تسجِّلُهُ الضفافُ عن الجفافِ أو البلَلْ
الأولوية لى
وللشهداءِ إرثُ الضَّفتيْنِ
ولِلخفافيشِ الجبَلْ

هجموا على البَرَّيْنِ لا زادٌ تَبقَّى لا ولا ماءٌ لنشربَهُ

هجموا على البَرَّيْن كالـــ ....

هيهاتَ ، ليس كمثلِهِمْ شبَهُ

النيلُ يذكرهمْ

فإن النيلَ يغفُلُ ثم ينتبهُ

النيل يشتبهُ

* *

يا نيل قد بُدِّلت بعد الحالِ حالا

هجمَ الوباءُ عليك من كلِّ الجهاتِ

وساغَ ماؤك لِلُّهاةِ

غنيمةً بيضاء أو رزقا حلالا

هجموا وقد أَحْفَوْا شواربَهمْ

وزادوا فى اللِّحى طولا

فزادتْهم نَكالا

خطفوا عروسَكَ ، واستباحوا التاجَ

سوف يتوجونَ أميرَهم ، ويُبَرْجِمونَ

يجهزونَ وليمةً ويزوجونَ الكرْكدَنَّ بها الغزالا

وبأبجديتِكَ القديمةِ إنهم يستبدلونَ الآن : عاهاتٍ

وأموالاً موظفة ، ووجها كالحا وغُبارَ تاريخٍ

وجيشَ منقباتٍ خلف دجالٍ مسيخٍ

واغتيالاتٍ

وآلهةٌ مُسَيَّسةٌ ، ونهرًا مالحا
ومخدِّراتٍ واعتلالا
يا نيل كم بُدلتَ بعد الحال حالا !
ما لم يكنْ ليئولَ منك إليكَ آلا !

* *

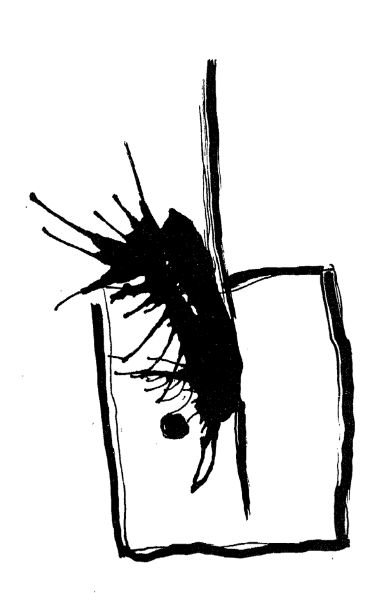
أقسمتُ بالمَلَكْ
بالنورِ والحلَكْ
بدورةِ الفلكْ
أن أستعيدَ لَكْ
يا نيلُ منزِلَكْ

* *

وقف الشهيدُ هنا على أشيائهِ :
أشلاءِ عينةِ الدواءِ ، أجندةِ المرضى ،
جهازِ قياسِ ضغطِ الدمِّ ؛ فضلِ ردائهِ
وقف الشهيدُ هنا ، فَودَّعنا
وكفكفَ أدمُعَ الأيتامِ من أبنائِهِ
ورمى على آثارِ قاتلِهِ بباقةِ جُلَّنارْ

* *

هو أحدُ الناجينَ من النارْ
يطلبُ في الدارِ الأخرى الولدانَ المُرْدَ لهُ



والحورَ الأبكارْ

وكئوسَ الخمرةِ من أيدى الغلمانِ مع المقصوراتِ

وتحت ظلالِ الأشجارْ

وأنا أحدُ الناجينَ من العارْ

ما أطلبه : رفعُ الغمةِ عن كلِّ الأمةِ

من أهل الإسلامِ أو الذمَّةِ

فى هذا الشفق القانى

بيدِ الإنسانِ وفى تلك الدارْ

* *

هجموا ، فكان الجهلُ والمرضُ

أَوْكُوا الرِّشاء على الدِّلاءِ

وخَوَّضوا خلفَ الدليل ، وقايضوا بالنيلِ واقترضوا

شبهتُهمْ ..

هيهات ، إن فَصيلَهمْ فى المعجمِ انقرضوا

النيل يعرفهم

فإن النيلَ يبحثُ ، ثم يفترضُ

النيل يعترضُ

* *

وقف الشهيدْ

وقف الشهيد هنا على أشلائه

وهنا سقطْ



وتلا على الأشهادِ فاتحةَ النشيدْ :

يا نيلُ أحكمتَ الخُطَطْ

فرشتْ لك الصحراءُ شَرَّ حصيرةٍ

فرصدتَ كلَّ صغيرةٍ ؛ لم تنْسَ قطّ

ومكرتَ بالمستنقعاتِ

فسِرْتَ من بحر الغزالِ

عبرتَ مرتفعاتِ دنقلةَ القديمةِ

فى محاذاةِ الجبالِ

أدرتَ رأسكَ من بحيرات الجنوبِ إلى الشمالِ

مررت من بين الجنادلِ ، وانتصرتَ على التلال

هدرتَ بالشَّلّالِ

فانطوت الهضابُ الصفْرُ بين يديْكَ

والوادى انبسَطْ

حتى إذا ألفيتَ نفسَكَ فى بحيراتِ الرمالِ

دعوتَ ربك وانطلقتَ

شققت دربَكَ بين صحراويْنِ واخترتَ الوسَطْ

وجعلت تبتكر التضاريسَ الجديدة :

إنها مصر التى انتظرتْكَ

تنهض فى ضبابِ الكونِ واحدةً .. وحيدة

اكتملتَ بها ، أو اكتملتْ بِكَ

الآنَ انتقلتَ من الغمام إلى الرُّخامِ

من الكلامِ إلى القصيدة

مصر ـــ من صنعتك ـــ قد نهض الشهيد على حُدودِ ترابِها

وهنا سقطْ

فدخلْتَها من بابِها

وفصلت بين دمٍ ، ومُتَّهمٍ ، بخَطّ

وسألتَ : كيف الفصلُ بين دَمَيْنِ فى قلبِ العَميد الصبِّ ،

بين الشاهديْنِ على الهوى : بَرٌّ .. وشطّ ؟!

مصر التى احتاجت إليك بُقولُها ، واحتجتَ

فاستخرجْتَ من أصدافِ قاعِكَ دُرَّها

ونثرتَهُ فى الجوِّ

فانعكستْ على مرآةِ صفحتِكَ السماءُ

تلألأ الشطَّان والبَرُّ استضاء

لقد نظمتَ بناتِ نعشٍ ، فانتظمْنَ ،

ضممت بابةَ والنَّسىءَ إلى بَؤُونةَ فانضَبطْ

فَرشَشْتَ أرضَكَ بالنَّدى

وزرعت فيها سِرَّها

وسعيْتَ بين الطيِّبينَ برحمةٍ ،

والطيباتِ

جمعت كلتا الضفتين على نمطْ

أَلَّفتَ من شتى الدماء عشيرةً
ومن العشائر دولةً
وبنيت مملكةً ، فأرسيْتَ البناء
ولم تَزَلْ
حتى رأيتَ دمَ العشائر يختلطْ
فأشعت فيها الأمْنَ ، واستخلفتَ فيها شعبَها
أسَّسْتَ دينا واحداً للمسلمِينَ ولِلقِبَطْ
وهتفت : إن الأولويةَ لى
لأول مرةٍ ظهر الإلّهُ ، فَخِيفَ قبل الموتِ من عَدْلِ الإلهِ
وخيفَ بعدُ الموتِ
أولَ مرةٍ صلَّى مصلٌّ للإلّهِ ،
أُقيمَ بيتٌ للإلّهِ وطِيفَ حولَ البيت
أول مرةٍ صعدَ الدعاءُ إلى السماءِ ، وجاء
أول مرةٍ وَحْىٌ هبَطْ
أفمحضَ نهرٍ كنتَ ؟
أنت مزيجُ خمرٍ سالَ أم ماءٌ فقطْ ؟!

* *

الحاكمية لى
وللكهانِ تحصيلُ الفوائدِ حسب تفصيلِ القواعدِ
للعقائدِ والنِّحلْ

الحاكميةُ لى

ومعموديَّةُ المصرىِّ من مائى الصريح

أنا الهلالُ

فمن سيذكرنى إذا رجعَ المسيح ؟

أنا الصليبُ

فمن سينكرنى إذا البدرُ اكتملْ ؟

الحاكميةُ لى

وللفقهاءِ تقريرُ النوافلِ حسب تسييرِ القوافلِ

كلما صدرتْ إبلْ

وردتْ إبلْ

* *

هجموا على البَرَّيْن :

لا ماءٌ ولا زادُ

فتناقلوا جُرثومةَ اليَرَقانِ

ثم تكاتلوا كنباتِ وَرْدِ النيلِ والسرطانِ

ثم تناسلوا من غير أن يلدوا

فَلِلأجدادِ أحفادُ

شبهتُهم :

هيهاتَ ، إنَّ قطيعَهم بادوا

النيلُ يلعنهم
فإن النيلَ ينقصُ ثم يزدادُ
النيل يقتادُ

* *

ما لم يكن ليؤولَ منكَ إليك آلا
هجم الدعاءُ عليكَ من كلِّ الدعاةِ
وذَلَّ وجهُكَ للرعاةِ
وأنت من أطعمتَهم خبز الخلودِ
فبايعوكَ
قرأتَ فيهم آيةَ التوحيدِ
فاتبعوكَ إفكا .. أو ضلالا
حتى إذا طلع النهار بشمسِهِمْ ، سَبُّوكَ
ثم إلى ضلالةِ أمْسِهم نسبوكَ
قد هجموا عليك
صغيرُهم وكبيرُهم
وغريبُهم وقريبُهم

نفروا ثِقالا
نفروا زَرافاتٍ ووُحْدَانا نساءً أو رجالا
فاصبرْ وإن خذلتْ مشيئتَكَ الرَّعيَّةُ



حين قد غابَ الرعاةُ

فخابَ سعيُكَ فى السعاةِ

وصرتَ قد بُدِّلتَ بعد الحالِ حالا

* *

اقسمتُ بالمَلَكْ

بدورةِ الفلكْ

بالنورِ والحلكْ

ان أستعيدَ لكْ

يا نيلُ منزلَكْ

* *

وقف الشهيدُ هنا على أشيائِهِ :

قلمٍ ومحبرةٍ وفيضِ دمائِهِ

القى وصيَّتَه علينا

ثم صارَ إلى الخلاصِ من الرَّصاصِ

ونكهةِ البارود فى لغةِ الحوارْ

— نحن الناجون من العارْ
نيليُّونَ جنوبيُّونَ بُناةُ مساجِدَ
نوبيونَ أطباءُ نحاتونَ
دقهليونَ رُواةُ قصائدَ
من حَوْليَّات مَدِينتَنَا
غارةُ رمسيس وطردُ العِبْرانيِّين
شماليُّونَ دعاةُ مدارسَ
مخترعونَ رعاةُ كنائسَ ساسةُ أمصارْ
— نحن الناجين من النار
دَاعُونَ وسمعيُّونَ وقمعيونَ
وحُفَّاظُ شرعيُّونَ ومن أيام قبيلتنا :
شَقُّ البحرِ لموسى ونجاةُ الإسرائيليينَ
وحَامُونَ ومَحْمِيُّون ومعصومونَ
وحَرْفِيون وسيْفيُّونَ وأخيارٌ من أخيارْ

* *

هجموا على البرين : لصٌ قاده لصٌ
شبهتُهم :
هيهاتَ ، ليس كقبحِهم شخصُ
- النيل يغلبهم

فإن النيل يُفرزُ ، ثم يمتصُّ
النيل يقتص

* *

رقد الشهيدْ
رقد الشهيد هنا على أشلائِهِ
وهنا صحا

وتلا على الأشهادِ خاتمةَ النشيدْ :

للنيلِ هيمنةٌ
وقد سطعتْ عليه من بَشَنْسَ الشمسُ
وارتفعَ الضُّحَى
للنيل هيمنةٌ وزجْرٌ
إنه إنْ هيمن ازدجر الغداةَ الرملُ
أو زجَرَ انتحى
للنيل هينَمةٌ إذا هجم الظلام
إلى الوراءِ من الأمام وزامَ من خلفِ الإمامِ
ذَوُو الجلابيب القصيرةِ واللِّحى
للنيل هينمة إذا النُّورُ امَّحَى

* *

الأولوية لى

روى الفيضانُ أنى العلةُ الأولى
وأنَ الأنْهرَ الأخرى روافدُ تَمَّحى
فى بحرِ سلسلةِ العِللْ

الأولوية لى

ولست أُرى على حوضٍ سوى حوضى
أنا لست المسيبى ولا الأمزونَ
كى أُعْزَىٰ إلى أمسٍ قريب

ثم انسبَ للغزاةِ الفاتحين ، وأَنتحلْ

والحاكمية لى

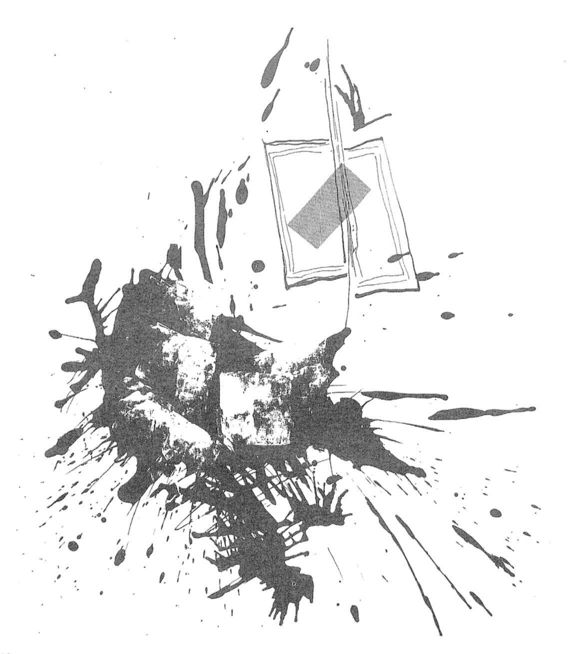
غداة غدٍ سيعلو ذلك الصوتُ الخفيضُ
ويستفيضُ
وسوف أظهر مرة أخرى غداً لأكونَ آخر من يفيضُ
الساعةَ .. العَجَلَ .. العَجلْ

الحاكميةُ لى

واقضى بالذى أقضى بِهِ
واقولُ لا ما قِيلَ بل ما لم يُقَلْ
الساعةَ .. العجلَ .. الوَحَا

سأكون آخِرَ من يفيضُ
ولن تُروِّعَنى إذا الدلتا تَنقَّبت الرَّصاصةُ
أو إذا الوادى الْتَحى
الساعةَ .. العجلَ .. الوحَا
وإذا غداةَ غدٍ تَحدَّرت السيولُ من السهولِ إلى التلولِ
الأولويةُ للذهولِ
غدا إذا الخُفَّاشُ صارَ هو البطلْ
سأكون آخرَ من يفيضُ غداً إذا ركب الصهيلُ صَدى الصهيلِ
الأولويةُ للصَّليلِ
غدا إذا الذئبُ استغاثَ من الحمَلْ
سأكون آخر من يفيض
غداً إذا شربَ القتيلُ دَمَ القتيلِ
الحاكميةُ لى
سأحملُ فى ظلامِ اليأسِ قنديلَ الأمَلْ
وأقولُ لا ما قيلَ بل ما لم يُقَلْ

الساعةَ .. العجلَ .. الوحَا
الساعةَ .. العجلَ .. العجلْ



صلاح قنصوه

العلم ، والدين وأسلمة العلوم

«حسن المسألة نصف العلم» كما يقول المفكر القديم «ميمون بن مهران» ، أو بعبارة معاصرة وضع المشكلة نصف الطريق إلى حلها . فعلينا إذن أن نتحرى الأسئلة الحقيقية كى تدفعنا الإجابة عليها خطوة للأمام .

فأول كل شىء قبل أن نصطنع مشكلة ثم ندور حولها باحثين عن مخرج مستحيل ، أن نسأل : ما المجال الذى تنتمى إليه قضيتنا ، ثم نتبعه بالسؤال : ماهدف هذا المجال ، وأخيراً ما وسائل ، أو أساليب ، أو منهج تحقيق هدف ذلك المجال ، فعندئذ لانختلط معاييرنا التى نقيس بها الأمور ، ونحكم عليها ، ونختار من بينها .

وأغلب الظن أن الكثير من الخلط بين المجالات والمعايير إنما يرد ، إذا حسنت النوايا ، إلى جهل أصحابه بما يتحدثون فيه أو يدعون إليه ، أو إلى أن البعض ، إذا ساءت الطوية يصعدّون من مشكلاتهم الشخصية الناتجة عن طموح مؤرّق للقيادة والريادة ، أو اللهفة على المسايرة ونوال العطاء . وهم إذ يصعّدون أطماعهم تلك يغلفون دعاواهم فى خطاب تنتثر فيه العظات والمثل الأخلاقية ، أو تصطخب فيه عبارات التفاخر والعدوان .

ومهما يكن من أمر ، فينبغى علينا أن نميز بين مصطلحات ألفها الناس وخلطوا بعضها ببعض دون أن يتوقفوا لحظة ليتبينوا الفروق بينها ، مما أدى إلى سوء تقدير لما بينها من علاقة . وتلتئم تلك المصطلحات المعنية فى شعبتين ، الأولى : فلسفة العلم ، ومنهج العلم ، وتطبيق العلم أى التكنولوچيا . والثانية : الدين ، وعلم الكلام أو اللاهوت الإسلامى ، وسائر العلوم الدينية .

١ ــ فلسفة العلم ، والعلم

يعد كل حديث فلسفى عن العلم فلسفة علم ، وهى ليست وصفا محايدا يقرره الباحث العلمى بنفسه عن إجراءاته المنهجية ، أو بيانَ نتائجه النظرية التى بلغها بحثه . فهى فرع من فروع الفلسفة لأنها تستوعب العلم

وتحتويه داخل رؤية فلسفية شاملة . وبذلك لاتزعم أنها تشرع للعلم ، أو تضع للعلماء القواعد والضوابط . بل هى تفسير فلسفى لاحق للعلم مثلما يكون علم (أو فلسفة) الجمال تفسيراً لاحقاً للتجربة الفنية والجمالية ، إبداعاً كانت أو تذوقاً .

وتتعدد فلسفات العلم بقدر تعدد المذاهب الفلسفية . فرغم أن العلم واحد ، وليس مذاهب شتى ، إلا أن أسلوب تناوله ، وليس ممارسته ، مختلف متعدد ومن ثم فليس لفلسفة العلم أن تقدم معارف علمية ، أو تشير على رجل العلم بمنهج أو أدوات بعينها .

ويشترط أمران للمشتغل بفلسفة العلم ، الأول : المنحى الفلسفى الذى ينبىء بالقدرة على التعميم والتجريد والشمول . والثانى الإلمام بتطورات العلم الذى يؤهله لمعرفة مايتحدث عنه من مفهومات ونظريات ومناهج علمية ، وإلا وجب عليه الانصراف إلى مايتقنه من مشاغل الحياة الأخرى .

وإذا مافرغ بعض العلماء من بحوثهم ، وعمدوا إلى الكتابة فى أهمية نتائجها ومكانتها فى تاريخ الإنسان ، وأثرها المتوقع فى حياته ، إلى غير ذلك من موضوعات تتجاوز التقرير المباشر لنتائج البحث وخطواته ، إذا ماصنع بعض العلماء ذلك ، فإنهم يدلفون إلى تخصص آخر ليس هو العلم ، بل فلسفة العلم . وهم بصنيعهم هذا يتنازلون عن حصانتهم العلمية ، ويقفون على قدم المساواة مع سائر فلاسفة العلم بحيث يمكننا قبول آرائهم أو العزوف عنها دون أن يتوجب علينا أن نتخذ من آرائهم بيّنة فلسفية تكافىء فى صحتها معادلاتهم وصيغهم العلمية . فهم بذلك لايتمتعون بامتياز خاص يفرقهم عن غيرهم ، لأنهم يلحقون العلم فى كتاباتهم برؤى فلسفية أو لاهوتية خاصة تجعل مواقفهم ، فيما بينهم ، شديدة الاختلاف ، رغم اتفاقهم فى إجراءاتهم العلمية . فتفسيرات **«جيمس جينز»** مثالية أفلاطونية ، بينما هو عند **«آرثر ارنجتون»** مثالية ذاتية ، وعند **«آنيشتين»** نقدية كانطية ، ولدى **«برنال»** تفسيرات مادية جدلية (أى ماركسية) . وكلهم جميعاً من الحائزين على جائزة «نوبل» فى فروع العلوم الطبيعية . وفيهم المؤمن بالله ، ذلك المهندس الأعظم الضامن لتطابق المشاهدات الطبيعية مع المعادلات الرياضية مثل **«جينز»** . ومنهم المؤمن بالدين ولكن دون إله مثل **«آنشتين»** . ومنهم الملحد المادى مثل **«برنال»** ولن نجد أثرا لإيمانهم أو إلحادهم ، لمثاليتهم أو ماديتهم فيما يمارسون من خطوات منهجية ، أو يصوغونه من معادلات رياضية .

وليس لنا خيار فيما يخص علمهم ، بينما نحن أحرار فى السخط على فلسفتهم أو الرضا عنها مادامت لاتعتمد على الاستدلال العلمى ، بل تقوم على ما ارتضاه كل منهم من نسق فلسفى أو اعتقاد دينى . أما العلم فله شأن آخر وربما يحسن أن ننأى به عن دلالة أخرى شائعة تجعل منه تطبيقاً لنتائج بحثه وهو مايسمى بالتكنولوجيا .

فالعلم بحث يراد به الاكتشاف ، أما التكنولوجيا فتتخذ من الاكتشافات النظرية أساساً لتصميم الاختراعات من أجهزة وآلات . ولاريب أن القائم بالاختراع هو عالم أيضاً وقد يكون هو نفسه صاحب الاكتشاف . وربما تسرعْنا فى الاستنتاج من كون رجل العلم واحداً فى البحث ، والتطبيق ، أن المهمة واحدة . غير أن الأمر ليس على هذا النحو . فاكتشاف الطاقة الذرية مسألة تخص البحث العلمى ، أما تسخيرها لدمار الإنسان ، أو لرخائه فقرار لايملك العلم اتخاذه أو

صياغته . فالقرار الخاص بالتكنولوجيا صادر من مجال آخر غير العلم لأنه يقوم على مقاصد غير علمية قد تكون سياسية أو اقتصادية أو عسكرية ، أو تكون رهينة الولاء القومى ، أو الدينى ، أو المذهبى أو غير ذلك من انواع الولاء ، بينما يكون الولاء فى العلم موقوفاً على الالتزام بالمنهج العلمى . وإذا مارضخ رجل العلم للعمل تحت وصايه أى ولاء آخر ، فى مجال التكنولوجيا ، فإنه يحمل مسئولية الشخصية بوصفه إنسانا أو مواطنا له اهواؤه ومصالحة التى لاشأن للقلم بها .

٢ ــ المنهج العلمى والموضوعية العلمية

يقوم المنهج وحده بتمييز العلم عن سائر الفاعليات الإنسانية ، لأن النتائج العلمية سرعان مايعدل عنها إلى مايتجاوزها من صيغ علمية أخرى أكثر استيعابا من سابقتها ، أى أكثر صدقاً منها .

فالصدق أو الحقيقة Truth العلمية ليست هى الواقع Reality نفسه ، وليست انعكاساً له أو تطابقاً معه ، بل هى وصف ايجابى لحكمنا أو تقريرنا عن الواقع ، فإما يكون صادقاً (أى حقيقياً أو حقاً) وإما يكون كاذبا أو باطلا . ويعنى هذا أن الحقيقة العلمية ليست قابعة هناك وعلينا أن نعثر عليها أو نكشف عن غطائها الذى تختفى تحته ، كما لو كانت شيئا أو كيانا معينا على نحو ماتوهمنا الصياغة اللغوية .

فصدق الفرض العلمى (أى حقيقته) ليس سوى التنبؤ والتحقيق المتواصل له ، ووجوده المستمر داخل طائفة المعرفة «المقبولة» لدى جماعة الباحثين فى مرحلة معينة من مراحل تطور العلم فى ذلك المجال أو ذاك.ومن ثم فليس لنا أن نضع «الحقيقة» العملية خارج العالم المتغير أو بالأحرى ، خارج تقريرات العلماء عن هذا العالم ، وخارج قدرات الباحثين النامية ، لأنها تظل خاضعة للاختبار المتواصل . فليس ثمة حقيقية علمية نهائية ، بل تستأنف البحوث المتعاقبة خطواتها على طريق ذلك الطموح والتطلع الذى لايكف لحظة عن التقدم . ومايزال العلم فى كل الميادين مجازفات ومخاطرات ، وكل حقائقه موقوتة نسبية لاتبقى كذلك إلا إلى حين . فالعلم جهد إنسانى لمعرفة الارتباطات بين الوقائع للتنبؤ بها عن طريق اختزال الصلات بين الأشياء والحوادث فى الزمان والمكان إلى أقل عدد ممكن من المفهومات . ولأنه جهد إنسانى فهو قابل للتطور واتساع الإمكانيات إلى غير حدود سوى قواعد المنهج العلمى التى تشترط **التناول الموضوعى** لمشكلات أو موضوعات البحث . وهذا التناول الموضوعى هو الذى يميز العلم عن غيره من سائر الفاعليات الإنسانية مثل الدين والفلسفة والفن . وبعبارة أخرى ، يمكن القول بأن كل مايقبل التناول الموضوعى هو علم ، شرط أن نحرر مصطلح الموضوعية من كل مايرين عليه من سوء استخدام ، أو يكتنفه من سوء فهم .

«فالموضوعى» هو مايقبل إثبات صحته بين الباحثين المختلفين . ويعنى هذا أن تكون معالجة مشكلات البحث العلمى أو موضوعاته مشروطة بعدم الإهابة بالوحى ، أو الذوق أو المزاج ، أو الالهام ، أو الاتصال بعالم الجن ، أو الملائكة ، أو الرؤيا أثناء المنام ، أو الأخلاق الشخصية ، إلى غير ذلك مما لايخضع لامتحان صحته بين الجميع أو مشاركتهم فيه على قدم المساواة . وربما ارتأى بعض الباحثين أن شرارة الفرض العلمى قد انقدحت فى رءوسهم بفضل بعض تلك العوامل المذكورة وقد يكون ذلك صحيحاً ، إلا أن الفرض لاتتحقق صحته بفضل الاعتراف بتلك العوامل ، حتى لو اقسم الباحث على صدقها بأغلظ الأيمان ، لأن المنهج العلمى يقتضى أن

يصوغ الباحث فرضه ، ويسعى إلى إثباته بتدبير الظروف والشروط التى تفضى أمام الجميع ، إلى النتائج التى تلزم على افتراض صحة ماقرره فى فرضه ، وأن تكون تلك الظروف والشروط مما يمكن لغيره أن يجريها بنفس الطريقة حتى يبلغ النتائج نفسها ، وإلا كان الفرض باطلا .

ولا يشترط للباحث ، لكى يؤدى تلك الإجراءات والخطوات أن يمر بامتحان لعقيدته الدينية او أخلاقه الشخصية ، أو ذوقه الفنى ، أو صلته بجيرانه أو حكومته ، لأن الشرط الوحيد هو الكفاءة فى ممارسة المنهج العلمى المتفق عليه بين الباحثين ، سواء اختلفت بينهم سبل العقيدة الدينية او السياسية ، أو الفلسفية أو غيرها .

فنحن لانرفض «لابن خلدون» آراءه فى علم الاجتماع لأنه كان نموذجاً للانتهازية السياسية والتكالب على المنافع المادية كما نعرفها من سيرته الشخصية . كما لاننكر على «فرانسيس بيكون» أفكاره المنهجية عن الاستقراء لأنه كان مرتشياً ومدلّسا فى حياته الشخصية والسياسية . وليس لنا أن نعيب على «ديكارت» هندسته التحليلية التى اكتشفها أو صاغها لأنه أنجب ابنة غير شرعية . وايضاً لايمكن أن نستريب فى صحة النظرية النسبية «لاينشتين» لأنه صرح بأنه يقبل الدين كمجموع من القيم ، ولكن دون الاعتقاد بإله يتدخل فى مسار الكون . فهذه المسائل جميعا ليست شرطا مسبقا لأداء البحث العلمى لأنها لاتدخل عنصراً او خيطاً فى نسيج القضية العلمية .

فالموضوعية إذن ليست إلغاء للذاتية او أخلاقا متينة تحول دون التحيز والمحاباة وإلا كان سبيل العلم هو الوعظ والإرشاد . بل هو خفض للتأثيرات الذاتية للباحثين التى لاتجد — تلقائياً — وليس عن طريق العظة والدعوة - طريقها إلى اداء خطوات المنهج العلمى . وذلك لأنها هى مايمكن الاشتراك فى إنجازه ، وسلوك نفس الطريق لبلوغ نتائجه . أو هى مايؤسس خلال العمل المتفق عليه بين الباحثين أو مايتيح الاتفاق على الخطوات المشتركة التى تعالج بها الموضوعات بحيث تؤدى إلى الحسم أو الفصل بين ما هو صحيح وما هو خطأ فيما ينشأ عنه الخلاف بين الباحثين . وحينئذ يكون «الموضوعى» هو المشترك بالنسبة لباحثين مختلفين متعددين ، ويمكن نقله وإيصاله من واحد إلى آخر . وليست الإحساسات أو الموجودات المنعزلة مما يقبل النقل ، بل مايمكن صياغته فى علاقات ومفهومات . ويعنى ذلك أن الموضوعية لاتتحقق إلا إذا سلك الفكر العلمى طريق صوغ الفروض التى يمكن أن تخضع للتحقق والإثبات دون اعتماد على مدد آخر من الدين أو الأخلاق أو الفن أو السياسة .

وهذا المشترك العام افق متحرك وليس خالداً أو مطلقاً وإلا ماتطور العلم . ولابد من اشتراك الجماعة العلمية ، اى اولئك الذين يستخدمون المنهج العلمى فى كل مكان فى نظام واحد للأداء ، على أساس من وحدة منظومة المفاهيم ، ومن خلال ما توافر لهم من عالم مشترك للبحث والمناقشة والتداول بحيث يصل اعضاء الجماعة إلى النتائج نفسها ، ويصفون كل ماينحرف عن إجماعهم أو اتفاقهم على انه خطأ . ويعنى هذا ان التزامهم بالمنهج العلمى يتيح لهم عقد حوار متصل مفتوح ، وإلا اصبح حوارهم مستحيلا إذا اشترط أحدهم الإيمان بعقيدة معينة أو فلسفة بعينها أو الإقرار بامتياز عرق أو جنس أو لون .

وربما حثت الباحث عقيدة ما أو موقف إنسانى معين على اختيار العمل بالعلم والبحث ، أو ألهمه أفكاراً معينة ، ولكنه لايضمّن باعثه ذاك عنصراً فى بنية فرضه العلمى ، بل عليه أن يقدم مايثبت صحته لغيره ممن لايشاركه باعثه الأصلى . فلهذا السبب سقطت سريعا مزاعم «ستالين» عن العلم البروليتارى ، و «هتلر» عن العلم الآرى ، كما انهارت من قبلهم منذ زمان بعيد تدخلات محاكم التفتيش الكاثوليكية فى تقييم البحث العلمى .

ويحسن بنا فى هذا الصدد أن نفرق بين أمرين ، الأول هو **السياق أو الوعاء الثقافى** الذى تتشكل فيه عمليات البحث العلمى ، وهو الذى تضطرب فيه النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، وتتنازع فيه أو تسوده صبغات دينية أو فلسفية مما من شأنه أن يدفع إلى تطور العلم ، أو تدهوره . والأمر الثانى هو **المحتوى المعرفى** الذى ينتجه المنهج العلمى . فأما الأول فهو خضم تصطرع فيه المجالات والمستويات المتعددة ولكل منها معاييرها الخاصة التى تحكم اختيارات الناس ومواقفهم منها . أما الثانى فرغم تشكله فى رحم هذا السياق ، الا أنه متى أصبح منتميا للعلم خضع على الفور لمعايير المنهج العلمى وحدها دون الإشارة إلى العوامل التى أسهمت فى تكوين رجل العلم بوصفه مواطنا سياسيا أو عضوا فى مجتمع أو فئة بعينها . ولعل هذا يماثل إلى حد ما يحدث فى مجال الفن ، فالفنان إنسان يتشكل فى مجتمع معين ، ولكنه عندما يبدع عملاً فإننا نحكم عليه بمعايير الفن ، ولايتوقف تذوقنا لعمله على معرفة عقيدة الفنان وأخلاقه الشخصية وغير ذلك مما يتألف منه سياقه أو وعاؤه الثقافى .

ولئن كان العلم يستمد مبررات وجوده وتطوره من نظم ثقافية معينة ، فإنه لايلبث أن يتخطاها بماله من فاعلية نوعية خاصة لاتتكافأ مع العوامل الباعثة على قيامه ، ولايتطابق معها . فهو يتزود منها ريثما ينطلق متخذاً مساره الخاص ، ومعاييره الموضوعية المحددة .

بيد أن هذا التمييز السابق لم يكن معترفاً به منذ فترة طويلة ، فقد اختلط العلم بغيره مما أدى إلى وقوعه فى أسر معايير مجالات أخرى . ولم يكن من المستطاع أن نفرق بين العلم من جهة ، وبين **المضاد للعلم** ، **والمغاير للعلم** من جهة أخرى ، حتى منتصف القرن الماضى ، فاستقل العلم بمنهجه وأصبح من الميسور تمييزه عما كان منافسا له مثل ضروب السحر والكهانة والعرافة والتنجيم ، وهى المجالات التى أضحت **مضادة له** لأنها تفتقد الموضوعية . كما انفصل عن المجالات **المغايرة للعلم** ، وكان يعيش فى كنفها وحضانتها مثل الدين والفلسفة والأيديولوجية . فصار لكل منها أهدافه الخاصة وأساليبه النوعية فى تحقيقها ولم تعد تتأثر بتقدم العلم أو تخلفه لأنها لاتدعى وصايتها على العلم أو تعلن مناوءتها له . فلكل شأنه الخاص ، وحسبها أن تؤثر دون ريب فى شخصية الباحث بوصفه إنسانا دون أن تتسلل إلى المحتوى المعرفى الذى ينتجه . وذلك بخلاف المجالات المضادة له التى تفقد نفوذها كلما تقدم العلم .

٣ — الدين

ينبغى أن نميز فى المجال الدينى بين العقيدة أو الإيمان ، وعلم الكلام أو اللاهوت ، والعلوم الدينية لنكون على بيِّنة من أمرنا فى فهم العلاقة بين الدين والعلم .

فالعقيدة الدينية تهدف إلى مقاومة الإنسان للفناء بالتوحد مع الكل فى الأبدية والخلود ، مسلحاً بالقوى

المقدسة أمام المجهول ، مذعناً للمشيئة الإلهية ، ومسلماً بالغيب ؛ ومترقبا الحساب فى الآخرة بعيداً عن معايير الدنيا ، ونظم ظواهرها الطبيعية والاجتماعية . ولا تُعنى عقائد الدين بتفسير الكون إلا بقدر ماتحدد للإنسان ماينبغى أن يقوم به إزاء هذا الكون . وتعتمد نظرة الدين الكونية على تعيين مراتب الأشياء والأفعال ، ومنازلها ، فثمة ما هو أسمى وماهو أدنى ، وما هو مقدس ، وماهو دنس ، وماهو مباح وماهو محرم . ومنى عرف المؤمن ذلك التدرج أو التفاضل فى المنزلة كان التزامه إزاءها بمواقف محددة ، قد يكون بينها الطقوس والشعائر ، كما يكون بينها العلاقات والمعاملات . ويفضى هذا التدرج الحتمى إلى قيمة عليا هى منبع القيم جميعا ، ومصدر السلطة والالتزام ، وأصل الوحدة فى تجليات الكون . وعلى هذا يكون الخلاص أو الفوز فى الدنيا والآخرة محسوباً بمدى الامتثال للقيم الدينية ، والأخذ بما تأمر به واجتناب ماتنهى عنه .

ولأن الدين موقف قيمى موحد ، فإنه لايجتزىء من الإنسان جانبا دون آخر ، بل يصون توازن حياته ، ولابد أن يؤدى ترجيح قيمة على أخرى ، أو تغليب جانب على آخر فى الانسان ، إلى أن يستعاد توازن حياته عن طريق مايفعم به الدين وجدان المؤمن من سلوى وعزاء ، ومايرتقبه من مثوبة وجزاء تعوضه جميعا عما افتقده أو عاناه فى الانصراف عن بعض القيم ، والإقبال على غيرها . فالدين هو الذى يرسم الغاية ، بينما يزودنا العلم بمعرفة الوسائل التى تساهم فى بلوغ تلك الغاية . وهى المثل العليا للتجربة الإنسانية ووحدة جميع الغايات المثالية التى تثير فى الإنسان الأمل فى تحقيقها والعمل من أجلها . وبذلك تعيد التجربة الدينية للنفس الطمأنينة والسلام ، وتحث على العمل والسعى . وبذلك يكون الدين منظومة محددة للقيم ، والوعى بها ، والسعى دوما إلى تدعيمها والتوسع فى نشر أثرها .

وإذا كان للدين أن يعالج تقييم الفكر أو الفعل الإنسانى ، فهو يسمو على تناول الوقائع والعلاقات بينها لأن ذلك من شأن العلم الذى عليه أن يضع القواعد العامة أو المفصلة التى تحدد الصلة المتبادلة بين الأشياء والحوادث فى الزمان والمكان .

ويحث الدين على العلم ويهيىء الإنسان للتعلم ، ولكنه لايقدم علماً بعينه لأنه غير قابل للتجاوز والتصحيح والنقد المستمر الذى يخضع له العلم ، فكأنه هنا كالمسنّ يشحذ ولايقطع ، إن أبيح ذلك التعبير .

ولقد كان لنا فى رسول الله أسوة حسنة عندما فرقّ فى صفاء باهر بين مانسميه العلم والتكنولوجيا من جهة ، وبين الدين أو الوحى من جهة أخرى فيما حدث عند تنظيمه لصفوف المجاهدين فى غزوة بدر . فقد سأله «**الحباب بن المنذر بن الجموح قائلا** : يا رسول الله ، ارأيت هذا المنزل ، امنزلًا أنزلكه الله ليس لنا أن نتقدمه ولا نتأخر عنه ، **أم هو الراى ، والحرب ، والمكيدة** ؟ فقال رسول الله ، بل هو الراى ، والحرب والمكيدة.قال الحباب : يا رسول الله فإن هذا ليس بمنزل ، فانهض بالناس ...»إلى آخر الأثر كما يحكيه «**ابن هشام**» فى السيرة النبوية .

وأزعم أن هذا الحدث كان درساً أراده الله لنا وأمضاه الرسوّل ليميز بين أمر الوحى (أو الدين) وأمور حياتنا التى تتنازعها التخصصات والمجالات.فالراى هنا يقابل العلم اى النظر والبحث ، والحرب هى التخصص أو المجال ، والمكيدة هى التكنولوجيا ، أى تطبيق مايؤدى إليه الراى والبحث . إلا أننا ، لسوء الطالع ، نمعن فى

الجهل ، ونرسّخ التخلف بخلط الأوراق جميعاً بسوء نية ، أو بسوء تقدير أو تدبير ، ونحسب بذلك أننا مهتدون ، وأننا نحسن صنعا !

فإذا أردنا أن نكشف عن الفروق المميزة للنص أو الخطاب الدينى فى مقابل النص أو الخطاب العلمى من جهة **المصدر ، والمنهج ، والمحتوى** لوجدناهما **دائرتين متخارجتين لاسبيل إلى الاشتباك بينهما** . فمن حيث المصدر أو المرجع ، لابد للمؤمن من الإقرار بأن الدين من عند الله ويبلغه عن طريق الوحى . أما العلم فينتج عن نشاط إنسانى عقلى أو تجريبى يخطىء ويصيب . ومن حيث المنهج أو الأسلوب ، يهيب الدين بالإيمان والتسليم ولايشترط التصديق به الحجة العقلية الدامغة أو التجربة الحسية المباشرة التى يتفق حولها الجميع ، وإلا لكان الناس فى كل زمان ومكان على دين واحد . كما أن طبيعة موضوعاته لايمكن أن تخضع لمعايير المنطق الإنسانى المعتاد أو مقاييس الخبرة الواقعية المألوفة . وقد يلجأ النص الدينى أحيانا إلى نوع من القياس أو التمثيل العقليين ولكن لترسيخ الإيمان أو الحفز عليه وتقريب مداخله لما اعتاد عليه الناس فى عالم الشهادة ، على ألاّ يكون هذا القياس أو ذلك التمثيل شرطاً للتصديق على العقيدة التى تبدأ بالإيمان بالخلق من عدم ، أى خروج الوجود من اللاوجود ، كما يقول الفلاسفة ، فهذا أمر ليس فى خبرة الإنسان أو من بين قواعده المنطقية التى يمارسها فى حياته اليومية .

وإذا كان العلم الطبيعى بأسره يقوم على الاقتناع بأن المادة لاتفنى ولاتستحدث ، فإنه لايعنى أن العلم والدين متناقضان مما يؤدي بالمؤمن إلى رفض العلم كله . فالتناقض لايكون إلا إذا توحد الاعتبار وتوحدت الجهة .

ولكن الخلاف ولا أقول التناقض ، بين الدين والعلم فى هذا الصدد يرجع إلى اختلاف المجالين والعالمين بالنسبة للدين والعلم . فحسب العلم أن يقف عند مايتاح له من عالم الشهادة ، بينما يشمل الدين عالم الغيب الذى ليس موضوعاً للعلم الإنسانى .

ولهذا السبب كان أسلوب النص الدينى ذا طبيعة خاصة تميزه عن أسلوب التقرير العلمى . فلأن الدين يتحدث عن عالم الغيب وعن أمور تفوق وقائع الحياة وظواهر الطبيعة كالروح والملائكة ، والمبدأ والمعاد ، والخلق والبعث ، وكان على الخطاب الدينى أن يستخدم لغة البشر التى لم توضع للتعبير عن ذلك ، لذلك جاء النص الدينى مليئاً بكل صور المجاز ، حيث تشير الألفاظ إلى دلالات متعددة تجاوز الدلالات المباشرة المعتادة . وليس لهذا الأسلوب المجازى أن يقارن بالأسلوب التقريرى للعلم الذى تحدد فيه لكل لفظة دلالة واحدة لاتعدوها .

والإيمان الدينى نوع من الميثاق والالتزام فهو ماوقر فى القلب وصدقه العمل ، وليس أمراً مشروطاً بما يدلل عليه العقل أو تثبته التجربة . ولأنه صالح لكل زمان ومكان فليس نسبياً أى مشروطا بالزمان والمكان ، وليس متغيراً قابلًا للتطور والتجاوز .

ويقوم الدين على **المحتومية** ، وليس **الحتمية كما للعلم فالأخيرة مشروطة بالمقدمات التى تؤدى إلى نتيجة بعينها فإذا لم تقع المقدمات** امتنعت النتيجة . على حين أن المحتوميه لاتشترط مقدمات معينة لحدوث نتيجة بعينها لأن النتائج موكولة بمشيئة الله مهما تكن المقدمات . وهذا هو ما نعنيه أحيانا بالقضاء والقدر . ومعنى هذا أن المنهج العلمى لاشأن له فى فهم تلك الأمور

التى جعلها الله لنا امتحانا وابتلاء لحكمة لانعرفها . أما الدعوة الدينية إلى اتباع الأسباب فهى حث على العلم واستخدام المنطق ولكنها ليست ضربة لازب ، وعلى غير ما نجده فى تعامل العلم مع الجانب الذى يخصه من عالم الشهادة .

وإذا كان الفعل الإنسانى ، كما يعالجه العلم ، متصلا ونتيجة وكما يقاس خارجياً فإن الدين يمكن أن يقطع تلك الصلة بين الفعل ونتيجته عن طريق التوبة اللاحقة ، والمغفرة الإلهية إذا شاء الله . وكذلك يفرق الدين بين النيّة الباطنة والمظهر الخارجى ، فلا يحاسب الفعل الواحد على نحو واحد على منوال مطرد .

وثمة فارق جوهرى يميز الدين من العلم ، وهو أن الدين فى نهاية الأمر معيارى يدعو إلى ماينبغى أن يكون ، ويقيس الأمور وفقا لأوامر الله ونواهيه . بينما العلم يصف ما هو كائن ويفسره ويحاول لن يتنبأ به . ولذلك فإن الدين عقيدة مكتملة نهائية منزهة عن التصحيح أو الإضافة . وليس العلم كذلك لأنه مايزال يكتشف الجديد ويراجع نتائجه ، ويصحح خطواته حتى يرث الله الأرض من عليها .

٤ ـــ العلوم الدينية

يقف على رأسها علم أصول الدين ، أى علم الكلام أو التوحيد ، أو هو اللاهوت الإسلامى وموضوعه أو هدفه إثبات العقائد بالأدلة العقلية ، أو الدفاع عنها ولكن تحت مظلة الإيمان المسبق بالنص . فهو لا يصعد من التجارب والوقائع لكى يبلغ نتيجة عامة كما يصنع العلم بل يبدأ بالنص المسلم به ليستخرج منه تصوراً عقليا معينا وفهما خاصاً للعقيدة .

ولقد تعددت وتناحرت فرق أهل الكلام حول تلك القضايا رغم احتكامها جميعاً إلى النصوص الشرعية . ولم يقف النزاع عند الجدل بل تعداه إلى سفك الدماء بتكفير كل منها للأخرى واتهامها بالزندقة أو المروق .

أما علم الفقه فهو معرفة أحكام الله فى أفعال العباد المكلفين بالوجوب والحظر والندب والكراهة والإباحة ، من الأدلة الشرعية أى القرآن والسنة . ويقرر **ابن خلدون**، فى مقدمته أن السلف كانوا يستخرجون تلك الأحكام الفقهية على خلاف بينهم وقال بضرورة هذا الاختلاف بين الفقهاء «**بضرورة أن الأدلة غالبها من النصوص ، وهى بلغة العرب ، وفى اقتضاءات ألفاظها للكثير من معانيها اختلاف بينهم معروف ، وأيضا فالسنة مختلفة الطرق فى الثبوت وتتعارض فى الأكثر أحكامها فتحتاج إلى الترجيح وهو مختلف أيضاً . فالأدلة من غير النصوص مختلف فيها ، وأيضا فالوقائع المتجددة لاتفى بها النصوص ، وما كان منها غير ظاهر فى المنصوص فيحمل على منصوص آخر لمشابهة بينهما ، وهذه كلها إشارات للخلاف ضرورته الوقوع**» .

أما علم «أصول الفقه» فهو النظر فى الأدلة الشرعية من حيث تؤخذ منها الأحكام والتكاليف ، أى هو المنطق الذى يضع القواعد لاستنباط الأحكام من الأدلة الشرعية ، أى القرآن والسنة .

وهناك أيضا علوم القرآن ، والحديث ، والفرائض ، أى المواريث ، وهى جميعاً «علوم» تعتمد على الحفظ والشرح على المتون ، أى النصوص ولاتبحث خارج النص لأنها لاتعنى باكتشاف جديد بقدر مايعنيها الاطمئنان إلى ثبوت النص وبيان المعايير التى ينبغى أن يلتزم بها المؤمن المكلف فليست مهمتها إذن قراءة ظواهر الطبيعة كما

يصنع المعلم المعاصر ، بل قراءة النص الدينى وإتقان فهمه وتأويله واستخلاص أحكامه .

وهذه العلوم جميعا ليست علوماً موضوعية ، بالمعنى الذى أثبتناه لها ، أى أنها لاتعبر عن اتفاق وجهات النظر ، وليس لها منهج العلم ، بالمعنى المعاصر ، الذى نحتكم إليه للتفرقة بين ما هو صادق أو باطل ، والأمر كله متروك للاختيار وفقاً لمصلحة أو نزعة معينة . وإذا كانت العلوم المعاصرة قائمة على التراكم ثم التجاوز ثم التراكم على النحو الذى يجعل من صرح العلم طوابق يرتفع فيها الواحد فوق الآخر على أساس مشترك من المنهج العلمى ، فإن العلوم الدينية بمثابة قصور وفيللات تتعدد بقدر اختلاف مذاهبها أو أعلامها .

٥ ـ أسلمة العلوم الاجتماعية

ربما اتفق معنا كثير من الدعاة على أن الدين لايقدم محتوى معرفيا بعينه فيما يختص بالعلوم الطبيعية . ولكنهم يختلفون بصدد العلوم الاجتماعية أو الإنسانية . فمنهم من يسمى علوم الطبيعة علوم التسخير أو علوم الوسائل بينما العلوم الاجتماعية هى علوم الغايات .

وقد يحلو للبعض أن يسمى علوم الطبيعة «بالفكر الهواء» أى الذى يتنفسه الجميع دون استثناء على أن تكون العلوم الاجتماعية هى «الفكر الجيش» أى المحتشد المعبأ للدفاع عن الإسلام فى وجه الفكر الحبيس لدى الغرب وهو علومه الاجتماعية .

ونحن نسلم معهم بأن العلوم الاجتماعية اليوم ليست على مستوى العلوم الطبيعية ولم تبلغ بعد مرحلة النضج التى تتوافر فيها الموضوعية التى يشترطها العلم . ولذلك ماتزال الاجتهادات فيها مشتبكة بأنساق فلسفية متضاربة وإيديولوجيات متنازعة . وليس فى وسعنا أن نحرر صيغها ونتائجها النظرية من عناصر أخرى غير علمية مثل الالتزامات القيمية والسياسية والاقتصادية وغيرها .

فما دام الأمر على هذا النحو من الخلاف والتنافس فلم لايكون لنا علومنا الإسلامية بديلاً للعلوم الماركسية والرأسمالية وغيرها ؟

ربما كان هذا السؤال مشروعاً لو استبدلنا بكلمة علوم كلمة فلسفة علوم بالمعنى الذى أسلفنا بيانه أو علم كلام جديد . فنحن أحرار فى فلسفة العلوم أو علم الكلام الذى نختاره أو نضعه مادمنا لانطرحه بوصفه قضايا علمية يمكن أن يتفق حولها المسلمون وغير المسلمين . فالفلسفة وعلم الكلام مثل الدين ، لايتطلبان الموضوعية ، وليس فى مقدورنا كمسلمين أن ندعو غيرنا ونثبت لهم بالأدلة العقلية القاطعة والتجارب العلمية ، كما يصنع العلم ، إن الله اختار محمدا رسولا وأنه أسرى به أو أن جبريل أقرأه القرآن ، فكلها مسائل تخص الإيمان والتصديق ، ومن قبل ذلك ، الهداية من الرحمن . ولايمكن أن ينقل أحد إيمانه إلى الآخر بالأسلوب العلمى إلا أن يشرح الله صدره للإيمان .

فإذا عجزت العلوم الاجتماعية اليوم عن الوفاء بشرط الموضوعية فهذه نقيصة لابد من السعى إلى إزالة العقبات التى تحول دون استكمالها . وليس لنا أن نجعل من هذه النقيصة مبرراً لدخول حلبة المنافسة بين الآراء التى تعلن تحيزها منذ البداية . فإذا أقررنا بامتناع الموضوعية أو استحالتها بالنسبة للعلوم الاجتماعية ، فإن الأمانة واستقامة القصد بل والذكاء البسيط ، كل ذلك يفرض علينا الاعتراف باستحالة العلوم الاجتماعية ، وبالتالى فليس ثمة مايسمى علوم إسلامية ، وعلوم غير

إسلامية فى مجال دراسة المجتمع والإنسان . وليس من الشرف أن نقيم «علوما» نسميها إسلامية ونحن نعلم علم اليقين أن أساسها ومبرر اقتراحها هو غياب الموضوعية بمعنى إمكان الاتفاق بين الباحثين جميعاً مهما يكن من دينهم أو فلسفتهم أو أيديولوجيتهم . فإذا أردت علماً فيجب أن يكون موضوعيا وإلا فاطلب شيئا آخر ، وضع عليه اسمه الحقيقى دون تزوير . وليس الدين بحاجة إلى العلم لترسيخ الإيمان ، فالعلم معيار الدين ، بل إن أهدافه أشد تواضعاً وأقل نفوذاً وشمولاً من أهداف الدين .

وإذا كان العلم إسلاميا فكيف أتداوله مع غير المسلمين ؟ ، أم أنه مقصور علينا ، ولكل علمه كما لكل دينه ؟ وممن أقبل ذلك العلم الإسلامى المزعوم ؟ ما السلطة العلمية التى أحتكم إليها للاختيار من بين تلك العلوم التى ينتجها أصحابها باسم الدين ؟ أم أن لكل فرد الحق فى إنتاج علمه الإسلامى الخاص ويطرحه فى سوق حرة لتداول التعميمات الفردية التى لاتخضع لسلطة المنهج الموضوعى . ومن ثم لكل منا أن يصدر أحكامه ونظرياته ، وليس لغيره أن يطالبه بتأييدها علمياً وإلا رشقه بسهام التكفير أو اتهمه بسوء التأويل ؟

نحن إذن بإزاء خيارين لاثالث لهما ، فإما نسعى إلى تأسيس علوم اجتماعية موضوعية أو ننكر قيام العلوم الاجتماعية لاستحالة بلوغها للموضوعية .

فالمشكلة الحقيقية الراهنة فى العلوم الاجتماعية هى اختلاط المنهج بالمنحى وامتزاج العناصر العلمية بغير العلمية دون تمييز ، بحيث وقع بعض الباحثين فى هذه العلوم تحت إغراء إطلاق تسميات متعددة على مناهجهم ومن ثم لانجد سبيلاً لإقامة اتفاق حول مايصلون إليه من نتائج . فجعلوا اتفاقهم حول المنهج مشروطاً بالاتفاق على المنحى الذى هو مواقفهم الدينية والفلسفية والسياسة . ومن هنا احتدمت الخصومة داخل العلوم الاجتماعية المعاصرة . ولامفر للخروج من هذا المأزق ، من السعى إلى تحقيق الموضوعية التى لاتستجلب بالدعوات والعظات والخطابة ، بل بتوافر شرطين هما :

الأول ويمكن تسميته «التساوق المنهجى» . ويعنى إمكان رد «المناهج» المختلفة حاليا ، وتطويعها للترجمة إلى خطوات وإجراءات يمكن أن يؤديها اى باحث مهما أنكر المنحى الذى يقترح تلك المناهج .

والثانى هو «التكافؤ القياسى» . ويعنى الاتفاق على التعريفات الإجرائية للمفهومات ومؤشراتها بحيث يمكن أن ننسبها إلى مقام مشترك يتيح المقارنة الدقيقة على أساس الاتفاق على وحدات القياس .

فعندئذ فقط ، يمكن أن نؤسس الموضوعية للعلوم الاجتماعية ، فنصوغ القضايا الاجتماعية على الوجه الذى لايجعل الحكم عليها رهينا بمعايير الحكم على المنحى دينياً كان أو فلسفيا أو أيديولوجيا . وبعبارة أخرى ، تصاغ القضايا المختلف حولها فى هيئة فروض علمية تقبل التحقق من صحتها أو كذبها . فتخرج بذلك العبارات التى تتضمن المصطلحات المستمدة من مجالات دخيلة على العلم ، ولاتخضع للتحقق من الإجراءات العلمية .

وعلى أية حال ، فإن أصحاب دعوة:العلوم الاجتماعية اسلامية ، ينتمون إلى تيار عريض تؤرقه التبعية الاقتصادية والسياسية للغرب . فنراهم يوغلون فى رفض نظرياته وأدواته العلمية وقد تملكهم شعور بالاستعلاء الزائف الذى يتملق الغرور والجهل لدى قرائه من الطلاب وأصحاب السلطان . غير أن اجتهاداتهم فى هذا الصدد

لا تبرأ من احتمالين ، إذا أنعمنا النظر : انها تضع تلك العلوم الموهومة نظريات علمية صاغها غربيون ولكن تحت لافتات وعناوين إسلامية وترجمات بديلة يغترفونها من التراث القديم بعد أن تعتسف تأويلاً بعيداً ومعترضاً لآيات قرآنية وأحاديث شريفة؛ وإما لاتقدم سوى مضمون أخلاقى وعظى فضفاض تحت مصطلحاتٌ تذكرنا بعلم الكلام القديم لدى المعتزلة ، والأشاعرة ومقالات **ابن مسكويه والغزالى وابن تيمية** ، وأحياناً مصطلحات **ابن خلدون** على أفضل الأحوال وهم فى الحالتين ، ينتزعون من الآيات والأحاديث مايبررون به اقتناعا مسبقا لديهم فى شئون السياسة والاقتصاد والاجتماع ، ولم يكن ثمرة اكتشاف من النص أو الواقع على السواء .

ومهما يكن من أمر تلك الدعاوى أو المحاولات ، فإنها ترتد بالعلم إلى دلالته القديمة التى ألفها الناس فى القرون الوسطى عندما قصر العلم على المتخصصين فى الدراسات الدينية ، وأصبح شرحا على المتن أو تأويلاً للنص . وكان **معيار الكفاءة «العلمية» الحفظ والتقليد** . ويعنى هذا فى نهاية الأمر أن نستبدل أستاذا بأستاذ نحفظ عنه ونقلده ، وبدلا من التلمذة على أساتذة من الغرب نعود إلى أساتذتنا المسلمين أمثال **الغزالى وابن تيمية وابن خلدون** وغيرهم ممن يزالون تحت التنقيب أو التحقيق . فحسب أصحابنا أن يعكفوا على قراءة الكتب فهو أيسر عليهم من مطالعة الطبيعة والإنسان لاكتشاف قوانين الوجود والحياة . فلهم إذن ما أرادوا ، وليتركوا العلم لمن يتقن أدواته ويطيق مشقته ، ويحمل تبعته .

وأغلب الظن أن أصحابنا ، وقد أعوزهم الاطلاع والجلد على البحث ، يدخلون سباقا وتنافسا مع غيرهم من الباحثين الجادين ، غير أنهم يودّون لو كانت الغلبة لهم ، ولكن بشروطهم . لذلك نراهم يقلّصون حلبة المباراة إلى الحدود التى يألفونها ، ويحفظون مفرداتها فى كتبهم القديمة وينازلون خصومهم بأسلحة النصوص ويمطرونهم بنبال التكفير والمروق ، بينما العلم لايتطلب لإنتاجه وصناعته امتحاناً للسرائر والضمائر ، أو استظهاراً للمتون والشروح . فعندئذ يعلن سدنة العلوم الاجتماعية الإسلامية الحظر والتحريم لما يتجاوز أسوار ملعبهم المحدود !





اقرأ فى العدد القادم من فصول

الجزء الثانى من

الأدب والحرية

- الناقد والمبدع — على الراعى
- تمثيل التابع — إدوار سعيد
- الديمقراطية : المطلق والنسبى — أوكتابيوباث
- حرية الكاتب — نادين جورديمر
- استبداد الثقافة وثقافة الاستبداد — فيصل دراج
- الكتابة والحنين
(قراءة فى رواية .. « خالتى صفية والدير »لبهاء طاهر — محمد بدوى
- البنية القصصية لسيرة التحرر من القهر
(قراءة فى رواية « الشعار » لمحمد شكرى) — صبرى حافظ
- الدكتاتور فى سأم مملكته
(قراءة فى رواية « خريف البطريرك » لماركيث) — حامد أبو أحمد
- حوار مع فيليب هامون
وترجمة لمقاله : الأدب = حرية + قيد . — هدى وصفى
- محاكمة مدام بوفارى — ابتهال يونس
- تعريف ودراسة بأعمال الشاعرة
الإيرانية « فروغ » — إبراهيم الدسوقى شتا
- الترجمة والهيمنة الثقافية — ريشار جاكمون
- عن القلق الصوفى المعاصر — إدوار الخراط
- التوظيف الأسطورى فى القصة القصيرة بالإمارات — إبراهيم غلوم

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة من المتابعات والمناقشات

رئيس التحرير : **جابر عصفور**

يصدر العدد فى ١٥ أغسطس ١٩٩٢

خـــيرى شـــلبى

انعتاق القمر



رأيتنى أتسلق سلما حلزونيا رفيعا ضيق الدرج ،ذى درابزين من الحديد الأسطوانى المجوّف ، أما درجـاته فمن الصاج الثقيل ذات سطح ملء بالحبيبات المنتفخة كوجه مريض بالبثور وحب الشباب ، البسطات متعاكسة متقـابلة فى آن ، والـدرابـزين يتكسر إلى اليمـين تـارة ، لينحرف بعدها مباشرة إلى أقصى اليسار ، كثعبان خرافى بلىَ جثمانه ، وبقيت أضلاعه واقفة ، فى قلب هـذا البئر المظلم .

لست أذكر متى بدأت صعود هذا السلم ، لست أعرف لامتداده نهاية ؛ إذ كلما نظرت إلى أعلى ، جوبهت بشبكة حديدية من الأضلاع والخطوط ، والدوائر والكتل السوداء تحاول أن تخطب ودّ قمر خائفٍ يترقب ، مذعورا بين كتل من السحاب المظلم كقباب من الجهل والعنجهية، كأقدام دكتاتُور خرافىّ غشوم ..

قمر نذل ، جبان ، وسلم ثعبانى رعديد ، وقلب يائس مضطرب تتصاعد دقاته من أسفل البئر إلى تخوم القمر ؛ أغلب الظن أنه قلبى .

لست أعرف إن كنت على صعود أو على هبـوط ، إنما كنت عـلى بسطة عـالية جـدا ، حتى لا أرى الأرض من تحتى ، فلابد إذن أننى كنت على صعود قبل برهة وجيزة . وكان القمر من فوقى يبدو غائرا فى البعد ، خنّيساً ، فلابد إذن أننى كنت على هبوط منه إلى قرار مكين .

كنت واقفا على أطراف قدمى ، أحاول من فرط الخوف والرعشة أن احتفظ بتوازنى قدر الإمكان ؛ أغلب اليقين لأمسك بقلبى ، ذاك النافر ككرة القدم ما إن يلامس صدرى حتى ينّط فى الهواء يكاد يبتعد ويتلاطم بالشبكة الحـديديـة إنجابت طـاقية من السحب عن وجـه القمر ، فاتسعت قبة الضوء قليلا ، فانسكبت فى البئر ، فتضاعفت أضلاع الشبكة الحديدية،فأرسلت على بـرق الضـوء الفضى الصدىء صـورا عديـدة من خطـوطهـا ودوائرها، وكتلها، وبسطاتهـا ، على حـوائط البئر ، وعـلى

الشبكة نفسها ، فتقاطعت رأسى مع ظلال الخطوط الشبكية ، فصرت لا أستطيع التفرقة بين الظلّ وأصله الحديدى ، أكاد أمسك ظل الدرابزين متساندا عليه ، تكاد الدرجات العليا تلامس. أنفى ، وهى تلتف حولى . رائحة التراب تخترق خياشيمى . استطرد التراب فتابعنى بروائح القمامة . المنبعثة من أماكن غير معلومة .

تفصّد الضوء فى عينىّ قليلا ،كأنه عَرَق الظلمة المجهدة من مشوار طويل حافل بالمشقة المؤسية ، والأوجاع الأليمة . الدرجة التى رأيتنى واقفا عليها كانت تعلو بثلاث درجات عن بسطة معيَّنة أحسّ أننى أعرفها جيدا ، مستطيلة ، تمتد من اسطوانة السلم إلى ممر لصيق بالحائط ممتد على جانبى السلم بدرابزين منفصل ؛ وفوقى بثلاث درجات بسطة مشابهة تماما . على الممر ، فى مواجهة البسطة مباشرة ، باب مغلق ، من الواضح أنه لم يفتح فى يوم من الأيام ، يتراكم على أعقابه ظلام كالح ؛ وتراب زنخ ، بجواره شباك مغلق هو الآخر.فى نهاية الممر ، فوهة مفتوحة مستطيلة فى قامة رجل عملاق ، كشاروقة الفرن ، ملآنة بالرماد الأسود ، كانت روائح القمامة نزقّ أحيانا فتشف عن رائحة تقلية حديثة القلى ، ورائحة لحم بلدى أنضجه الاستواء فى سبائك من الخضروات ، ورائحة بنّ محروق ، ورائحة سمن بلدى ، وزيت وبصل وثوم .

سرعان ما تبينت أننى مأسور فى سلم الخدم ، فى عمارة سكنية كبيرة شاهقة . تبينتنى قليلا قليلا : كنت أرتدى صندلا من الكاوتشوك،قديم جدا ، صنع باتا ، وسروالا من الكتان رمادى اللون غير متسق ، وقميصاً نصف كم كحلى اللون ؛ ولم يكن معى أى شىء ، سوى أن إبطى كان ينطوى بحرص شديد على شىء ، أذكر أنه يمثل أهمية جدّ خطيرة ، سرعان ما تبينت أنه جرنان قديم ، ذو صفحات كثيرة طويته على نفسه منذ وقت ما ، ونسيت ماذا كنت أبغيه من الاحتفاظ به طول هذا الوقت كله.

رغم خوفى وذعرى بدا أننى على صلة وثيقة بهذا السلم على وجه التحديد ، وبهذه العمارة كلها . بدا كأن القمر اختفى خلف أسوار السحب العالية ؛ ثم بدا كأنه انعتق ، أو لعله قفز هاربا من فوق الأسوار ؛ بدا كأنه قد استدعى طلائع الفجر الكاذب،ليطلعها على ما يحدث فوق هذا السلم ، فى هذه اللحظة التى لفظها متن الزمن فراحت تتسلق الهوامش،تحاول الإندساس فى السياق ، ولو برقم بين قوسين يشير إليها .

ثم بدا كأننى على علاقة — تبدو مشبوهة — بهذه البسطة التى تركتها تحتى بثلاث درجات ، وأننى تركتها لسبب ما ، وأننى ربما هدفت إلى هذه البسطة التى أقف عليها لسبب ما ، وأن هذا السبب يدخل فيه كون هذه الفوهة المستطيلة الشبيهة بشاروقة الفرن ، المماثلة لفوهة البسطة التحتية ، مغلقة على الدوام بباب صدىء ؛ مما يؤكد أن هذه البسطة ليست مطروقة من سكان هذا الطابق . وبدا كأننى أعرف كل ما وراء هذه الفوهة المستطيلة الشبيهة بشاروقة الفرن ، المفتوحة على البسطة التحتية على الدوام ؛ أعرف أننى لو تركت السلم ، ومشيت على الممر المتصل بالبسطة ودخلت من هذه الفوهة،فسأجد نفسى فى قلب العمارة من الداخل ؛ أغلب الظن فى الطابق السابع أو الثامن .

رأيتنى أهبط من مصعد العمارة ؛ أذكر أثناء الصعود ، أنه كان معى ثلاثة ركاب،لابد أنهم كانوا من أصدقائى ؛ خيّل إلى أننى ميزت بينهم : « شكرى الخضرى أمين» ، سكرتير الكاتب الصحفى الكبير« عبد القوى السعداوى» ؛ دائما أبدا شكرى الخضرى أمين ، شكرى الخضرى أمين دائما أبدا . هو أعجب من أستاذه

وإن يكن صورة طبق الأصل منه ، يتكلم مثله بلباقة بألفاظ رنانة فخمة تخرج من حنكه الفلاحى ذى الأصل المدقع ؛ يشوح بيديه عند الكلام فى رصانة الجهابذة وهدوء الحكماء ؛ يكاد سامعه ينخدع فيه يتصوره فيلسوفا كبيرا جدا على ثقافة موسوعية عالية المقام متينة البنيان عميقة الجذور ،

لكنه بعد دقائق يكتشف أن هذه العبارات الرنانة اللامعة المسكوكة العميقة ليست إلا صكوكا بدون رصيد من الثقافة على الإطلاق ، ليست إلا أصداء ما يتركه حديث أستاذه فيه طول النهار والليل . إلا أن كل من يكتشفه سرعان ما يزداد له حبا وإعجابا ، نظرا لحقيقة أصله كفلاح يعرف بالكاد فك الخط ؛ جاء به الأستاذ عبد القوى فى الأصل كخادم مشاويرجى ، فاكتشف فيه إمكانيات تطورية فطرية ترشحه لأن يكون أعلى قليلا من درجة الخادم ؛ فبات يستخدمه كخادم وسكرتير ومندوب وقواد ومتحدث رسمى باسمه ومتصد لجحافل الدائنين الذين يبحثون دائما عن الأستاذ . حقيقته هذه سرعان ما تدهش المرء فيستلطفه ويستحسن ذكاءه ؛ يرى فيه صورة أستاذه بكل حذافيرها ، إذ أنه يسلك نفس السلوك يفكر نفس الأفكار يتحدث نفس العبارات ، لا ينقصه ليكون الأستاذ نفسه إلا أن يضاجع حريمه بالمرة ، لولا أن حريم الأستاذ طهقانين من شراهة الأستاذ وشبقه الذى لا ينطفىء . مثله مثل أستاذه له محلات بقالة ومحلات خمور وخضرجيه وفكهانيه وأكشاك سجائر يتعامل معها بالأجل ، على النوتة . ومثل أستاذه فإن أى صاحب محل لن يكسفه إذا تقدم بقلب جامد وثقة هائلة وطلب كذا وكيت وطلب لفها جيدا ثم بكل بساطة وثقة يقول له : سأمر عليك غدا لأحاسبك ! سيوافق صاحب المحل فى الحال ، لأن فى شكرى الخضرى أمين كما فى أستاذه نبرة توحى بالثقة والهيبة التى لا يصح خدشها . الشىء الوحيد الذى فاق فيه أستاذه هو كيفية الزوغان من الدائنين ؛ فإذا كان أستاذه يتذكر المحل فجأة وهو يمشى فى الشارع نشوان سرحان فيستدير عائدا فى الحال أو يحود متسللا من حارة جانبية ، فإن شكرى الخضرى أمين لا يفعل هذا بل يجابه الدائن بكل ثقة ، ولربما مر على البائع الذى يكون منشغلا عنه غير منتبه إليه فينبهه بنفسه إلى نفسه كأن يلقى عليه التحية بصوت عال أو يقتحمه وسط زحام الزبائن مسلما بحرارة ؛ ودائما لسانه زرب ، جاهز بالحجة المنطقية والعذر الذى لابد أن يقبل ، أليس هو الذى يخلص أستاذه من مآزق الدائنين ومن المواقف الصعبة ؟! .. بيت أستاذه حافل على الدوام ؛ إذ هو شاعر وموسيقى وممثل ومؤلف ومخرج سينمائى وصاحب فرقة مسرحية ؛ لذا فشكرى الخضرى أمين شخصية معروفة لجميع الأوساط الفنية والثقافية ، تكاد تكون ألمع من شخصية أستاذه فى بعض الأماكن ؛ وقد استطاع أن ينقل من هذه النماذج كلها الزائرة الساهرة المقامرة المبتذلة المتناقشة فى جدية ، كثيرا من السهر والمقامرة والتبذل والنقاش الجاد حتى ولو كان أجوفا ؛ فهو جاهز دائما للتحدث فى أخطر القضايا السياسية والأدبية والفنية بنفس بساطة أستاذه وسيولته ، لكنها جدية تستوى عنده والإيقاع بفتاة ضالة أو النصب على ولد من الكومبارس معه بعض النقود . اللهجة الخطابية الزاعقة الجادة المهيبة يتكلم بها فى السياسة والفن ويخاطب بها المومسات وباعة الخضراوات والجزارين ونوادل المقاهى وما سحى الأحذية.هو متوسط القامة ربعة ، ليس سمينا ، لكنه صلب القوام ناشف الملامح والأطراف من شغل الفأس والمحراث ونقاوة اللطع ؛ مستطيل الوجه كنمس البطيخ الكحيان ؛ حاد الملامح غليظ الشفتين قد احترقتا من فرط التدخين

المتواصل بشراهة ؛ بعينين ضيقتين قليلا لكن بريقهما يقظ نشط مشع لا يهدأ ؛ فى تقاطيعه سماحة رصينة وقورة لا تتناسب مع سن الثانية والعشرين من عمره ، فيما بين عينيه وكرسيّ خديه حركة استعداد دائمة للمزاح الثقيل الفجومى الضاحك حتى الجنون الأجش ؛ لا يتنازل عن لبس البذلة الكاملة صيفا وشتاء ، فصلها له ترزى أستاذه ؛ مع رباط عنق فخم من مخلفات أستاذه ، وأزرار مفضضة ، وعطر الياسمين عند حلاقة الذقن التى يحلقها يوميا حتى باتت صفحة وجهه يشوبها الاخضرار .. لست أذكر متى عرفته ؛ أغلب الظن أننى عرفته مثلما عرفه الجميع ، فلو سألت أحدا ممن يعرفونه كيف عرفه فإنه سيحار ، مع انهما أصدقاء خلص ، لن يعثر مطلقا على المناسبة الخاصة التى تعرف فيها على شكرى الخضرى أمين ؛ سيذكر عشرات بل مئات المناسبات الخاصة والعامة التى التقى فيها شكرى الخضرى امين واجتمعا كأصدقاء ؛ لكن متى بدأت معرفته أول مرة وكيف ومن الذى عرفهما ببعضهما فذلك ساقط من ذاكرة كل من عرفوا شكرى الخضرى امين وصادقوه مثلما هو ساقط من ذاكرتى ؛ لأنك من المألوف أن تلتقى بشكرى الخضرى أمين فى أى مكان ؛ ومن المعروف أن تألفه فى الحال دون وسيط ،وأن يصطحبك أوتصطحبه لشرب كأسين أو طرقعة حجرين أو اصطياد مومس أو لتمثيل خناقة حامية فى موقف يدبره هو لصاحب البيت أو لأحد الدائنين ...

كنت متأكدا أنه ركب معى نفس المصعد ، بل أذكر اننا ربما نكون قد جئنا معا لركوب المصعد . تذكرت أن كلانا تعود أن يموه على الآخر كلما دخلنا هذه العمارة أو ركبنا هذا المصعد ! مع يقين كل منا أن الآخر ذاهب إلى نفس المكان ! غير أن كلانا يفضل دائما أن يفاجأ بالآخر بعد وصول أحدنا قبل أو بعد الآخر . لابد إذن أنه اختفى فجأة فى مكان ما حتى لا نطرق معا نفس الباب فى لحظة واحدة ؛ لا جدوى من محاولتى معرفة أين اختفى ؛ فشكرى الخضرى أمين سرعان ما يظهر وسرعان ما يختفى ، تنشق الأرض فتظهره ، وتنشق فتبتلعه ؛ فعلى الرغم من البذلة الأنيقة التى يرتديها ، والقاموس المستنير الجارى على لسانه ، فإنه لايزال يحمل الكثير من مواهب الحشرات الضئيلة التى تجيد الاختباء فى الشقوق الضيقة . ورغم أننى فلاح مثله ولى علاقة وثيقة بالأرض فإننى أحاول دائما أن أتعلم منه سر هذه الموهبة ولكن دون جدوى ..

صرت واقفا فى الردهة العريضة أمام باب المصعد ؛ أمامى أربعة أبواب متباعدة ، أحدها فى كوعة منزوية بجوار هذه الفوهة المستطيلة الشبيهة بشاروقة الفرن والتى توصل إلى سلم الخدم . لم يكن ثمة أثر لمن خيل لى أنهم كانوا معى فى المصعد ؛ عاودنى الإحساس بالتطفل السمج ، لشعورى بأنهم قد هربوا منى ودلقونى فى المصعد وحدى واختفوا بصنعة لطافة . لم أتبين لماذا هربوا منى ؛ كان من الواضح أننى جئت أطلب هدفا فى هذه الردهة ؛ أغلب ظنى أننى مشغول بأحد هذه الأبواب المغلقة التى يخيم عليها السكون المخيف ، فليس ثمة من حركة أو صوت أنفاس تتردد خلف هذه الأبواب . إنها ليست شققا سكنية ، فكما هو واضح لى الآن يوجد على كل باب لوحة نحاسية ؛ بعضها تضاف إليه لافتات كبيرة بالنيون الخافت . فلان الفلانى محاسب قانونى .. فلان الفلانى المحامى لدى محكمة النقض ومجلس الدولة .. شركة النيل للكيماويات .. شركة نفرتيتى للإعلان والتصوير والخدمات الإعلامية ؛ تلك هى الشقة التى يبدو أننى جئت أقصدها . هاأنذا أقترب من بابها على أطراف أصابع قدمى . حاولت النظر من العين السحرية فى الباب ، تبينت

استحالة النظر فيها من الخارج . ألصقت أذنى بالباب ؛ ليس ثمة من صوت على الإطلاق . ركعت على ركبتى ، ملت برأسى ناظرا تحت عقب الباب بحثا عن ضوء بداخلها ؛ لم أجد سوى الظلام ؛ اعتدلت واقفا ؛ مضيت نحو باب المصعد من جديد ؛ ربما لكى أهبط خارجا من العمارة . كان باب المصعد مغلقا ، وبئر المصعد فارغا يفح منه الظلام والصدأ . ألصقت عينى بحديد باب المصعد ، نظرت فى أسفل البئر ؛ رأيت سطح المصعد فى القاع البعيد البعيد ؛ ضغطت على الزر ؛ لم يحدث أى شىء ؛ تبينت أن الكهرباء مسحوبة عن المصعد ؛ تذكرت أن ذلك يحدث دائما بعد الثامنة أو التاسعة مساء ، وأن باب العمارة هو الآخر مغلق الآن بالقفل والجنزير من الداخل ، وأن البواب مستغرق فى النوم مع زوجه وأولاده فى حجرته الكائنة تحت سلم العمارة بجوار باب سلم الخدم ؛ تذكرت أن العمارة كلها مكاتب وشركات ، فيما عدا القليل من الطوابق العلوية والسفلية ؛ البواب ليس كأى بواب ؛ إن فيه لعجرفة وكبرياء قد لا يتوفر فى عمدة البلاد ؛ أصله نوبى ؛ طويل القامة ؛ أسود اللون ؛ فى عينيه قرشان من الفضة اللامعة بخرمين فى وسطهما ؛ ضيق الجبهة تحت عمامة كبيرة بشال حريرى أبيض ، ضيق الخلق أيضا ؛ غليظ الكبد ، غليظ الصوت ؛ إن وقع فى يديه تائه أو عابر سبيل فيا ويله يا سواد ليله ؛ أما إن وقع فى يديه لص أو متسلل بليل فالخنجر فى جيب الصديرى يقفز من تلقاء نفسه لينذب فى جنب الضحية أولا وقبل أى تفاهم ؛ له فى كل شهر ثلاث أو أربع محاضر فى قسم الشرطة ؛ كل محضر بجريح ؛ كل جريح لابد أن يتضح فى النهاية انه برىء وله عذره فى محاولة صعود العمارة ليلا ؛ لكن «محجوب» البواب لابد أن يخرج بضمان صاحب العمارة ؛ التى كانت لأحد أفراد عائلة البدراوى قبل أن توضع تحت الحراسة لتئول ملكيتها بطريقة سحرية غامضة إلى واحد من كبار الضباط الأحرار .

تحسست ساعة يدى العتيقة ، الوحيدة التى حرصت على ألا أبيعها أو أرهنها مثلما فعلت مع أشياء كثيرة سرعان ما ضاعت وانتهت من حياتى إلى الأبد . كانت الساعة تشير إلى قرب منتصف الليل ؛ فلابد إذن أننى صعدت إلى هنا منذ وقت مبكر ؛ وبدا لى أننى كنت أعرف حقيقة الباب المغلق والكهرباء المنسحبة وأننى اندسست بين الصاعدين فى زحمة العمل فى فترة ما بعد الظهر القصيرة غير أننى لم أعرف أين اختبأت طوال هذه المدة كلها .

أفقت فجأة على حقيقة أننى وحدى فى هذه العمارة كلها بجميع أدوارها العليا ؛ فشعرت براحة كبيرة جدا لأن عينا لا ترانى ؛ صار بوسعى أن أتربع جالسا على الأرض ، فلربما سكت هذا اللهب المتلظى فى قدمى وساقى من طول ما مشيت ووقفت . شرعت أفعل ، سمعت طقطقة خياطة السروال فاعتدلت فى الحال مذعورا وجعلت أتحسس مواضع الخياطة بين ساقى ؛ غاصت أصابعى فى فتق طويل تحت المؤخرة ؛ شعرت بندم وغيظ عميقين ؛ داهمتنى الكآبة ؛ كدت أخبط دماغى فى الحائط لأفتته وأستريح من توريطاته التى يوقعنى فيها دائما . أخذت أروح وأجىء فى الردهة ؛ صافحت عينى درجات السلم الرخامى اللامعة بجوار باب المصعد مباشرة ؛ إحلوت الفكرة فى نظرى ؛ جلست على إحدى الدرجات ، أسندت جانب رأسى على الحاجز الأسمنتى ، حاولت الغطس فى الفراغ اللا نهائى ؛ لكن بارقة ضوء لمعت فجأة كومض الرعد مصحوبة بتكة سريعة خفيفة ؛ إهتز قلبى كاد يندلق من حلقى ؛ ظل يدق بعنف حتى بعد أن تبينت أن البواب قد أشعل نور بئر سلم الخدم ؛ سمعت خطواته فى الفناء

وصوت باب المرحاض تحت السلم مباشرة يفتح ويغلق ؛ مضت برهة طويلة ؛ سمعت باب المرحاض يزيق مرتين ، وصوت الخطوات والهمهمة ، وصوت التكة ينسحب معها شبح الضوء عن أرض الردهة ..

ظل بصرى معلقا بلافتة : شركة نفرتيتى للتصوير والإعلان والخدمات الإعلامية لصاحبها عبد العليم العشرى ، فى علبة من البلاستيك بداخلها لمبة صغيرة جدا حمراء اللون لا تضىء سوى الحروف فحسب ..

رأيتنى أخترق ردهة مستطيلة حافلة بالمكاتب ، ودواليب الأوراق ، أغلب الظن أنها مقر مجلة [البوليس] كنت أتأبط ملفا جلديا كالحا أعرف أن به أوراقا كثيرة من ورق الدشت الذى أختلسه من دور الصحف التى أتردد عليها ؛ سطرت عليه بعض موضوعات أعرف مقدما أن الصحيفة لن تقبل نشرها لسبب أو لآخر ؛ لكننى مع ذلك أصر على مقابلة مدير التحرير وتقديمها له، على الأقل ليقرأ ولو صفحة منها ، فلربما اقتنع من طريقتى فى الكتابة أننى أصلح للعمل محررا فيكلفنى بشىء أكتبه أو يلحقنى بالعمل بالقطعة . مررت فى طريقى بمكتب عبد العليم العشرى ، الذى يعمل كبيرا لمصورى هذه المجلة رغم أنه شاب لا يتعدى الثلاثين من عمره ؛ لا هو بالطويل ولا بالقصير ، لكنه يصلح نجما سينمائيا لفرط أناقته رغم بساطة ملبسه الذى قد لا يتعدى أحيانا مجرد قميص وسروال وحذاء من أثمن وأغلى الأنواع . القميص دائما مفتوح الأزرار حتى منتصف الصدر ، حيث تظهر غابة من الشعر الأسود المتكور تصل حتى منابت الرقبة الممتلئة بالعضلات المكسوة باللحم كأنها منحوتة من البازلت ذات لون نحاسى ، تحمل رأسا محندقا ، مثلث الوجه كقمر تختفى نصف دائرته العلوية تحت قبة من الشعر الأسود اللامع المصفف فيما يشبه الفوضى المنظمة ، مفلوق من الجانب الأيمن لكن الخصلات النافرة من الجانبين غطت الفلق من أعلى فبدا كمسر مندثر فى قلب غابة فقدت بكارتها الخشنة، فى أسفل وجهه المثلث طابع الحسن كحبة الجوافة ، وفى خديه غمازتان خفيتان تلوحان كلما افتر ثغره عن مشروع ابتسامة ؛ فكل ابتساماته مجرد مشاريع ما تكاد تكتمل حتى تتفجر فى ضحكة عنيفة مكتومة صافية ، يهتز لها كتفاه العريضان النحيلان الأنيقان ، حيث يهفهف القميص عليهما بشفافية تنطبع من خلالها خطوط الفانلة بطوقيها وحمالتيها ، وحيث تتألق فى عينيه السوداوتين الطيبتين نظرة إشفاق رحيمة لوعتها الأيام وصبغتها بمشاعر الحزن والألم والحكمة . ذلك أنه ولد حلو بكل معنى الكلمة ، غاية فى الرقة والعذوبة والأدب والحياء .

تظنه ابن ذوات من أولئك الذين يقال إنهم ولدوا والملعقة الذهبية فى أفواههم ؛ ولذلك تكون دهشتك عظيمة حين يألفك ـــ وسرعان ما يألفك ـــ فيحكى لك شيئا من قصة حياته ، كتلميذ فقير من بلدة البدرشين ، لفظه مجتمع المدارس لضيق ذات اليد ، فتعلم التصوير وكافح حتى اشتغل مصورا صحفيا ؛ وعن طريق الصحافة لمع كمصور للحفلات والأفراح والليالى الملاح ، فكسب الكثير حتى استأجر هذه الشقة فى أكبر عمارة فى شارع فؤاد بقلب المدينة ليفتحها محلا للتصوير الخاص . وعن طريق الصحافة أيضا عشق التصوير السينمائى فالتحق مساعدا لأحد كبار المصورين،ثم صار مساعدا أول ، ثم أصبح مصورا مستقلا : كاميرامان» كما يطلق عليه الوسط السينمائى ، أو رجل الكاميرا كما يطلق على نفسه باعتباره من أهل الكلمة . وحينما افتتح التليفزيون العربى فى البلاد التحق به مصورا ، وحوَّل شقته تلك إلى شركة للإعلانات التليفزيونية والسينمائية واختراع النشرات الإعلامية للشركات الكبرى ، وبات من ركاب السيارات

الخاصة ، وصاحب رصيد فى بنك مصر ، وزوجة حسناء فى شقة أخرى يحدثها بالتليفون كل دقائق لينهى إليها أخبار تحركاته أولا بأول ..

بدا لى أن هذه أول زيارة أقوم بها لمجلة البوليس . ها هو ذا يتابعنى بنظراته كنت متهيبا ، حذرا ، غريبا ، أتوقف بجوار كل مكتب لأسأل محرره عن مكان مدير التحرير . لاأحد يرفع بصره إلىّ ، إذ يبدو أنهم جميعا ينكرون علىّ جرأتى فى اقتحام عرينهم وصفاقتى فى محاولة فرض نفسى ؛ لم يجبنى أحد بغير عبارة : إسأل الساعى بتاعه . فلما يئست شعرت بالبواخ واستدرت لأنصرف مجررا أذيال الخيبة والخجل ؛ لكن صوتا ذا نبرة فلاحية مغموسة فى رقة بندرية صاح بى كالنجدة كالأم الرءوم قائلا : تعال يا حبيبى !.. وإذ استدرت إليه وجدته يقف نصف وقفة مادا يده ليسلم على . عندما احتوت يده يدى شعرت بصدق شديد وحنو أشد كأنه يعتذر لى عن سوء ما قوبلت به . بحركة نصف دائرية جذبتنى يده فأجلستنى على كرسى بجواره ، ثم سحب يده وتناول علبة السجائر الأمريكية فقدمها لى : سيجارة ؛ كانت أمرا فنزعت واحدة ، فبسرعة تكت القداحة الـ « د نهل » رافعة شعلتها الجميلة تحت طرف سيجارتى ، فأشعلتها . ثم ضغط على زر جرس فجاء الساعى متجهم الوجه ينظر لى فى استنكار كمن يتوقع اللوم على تركى أدخل دون استئذان ؛ إلا أن عبد العليم العشرى همس له برقة : هات شاى هنا للأستاذ . أحببت هذه الكلمة وهى تخرج من بين شفتيه أذ شعرت أنه ينطقها بكل جدية وصدق وبلا مجاملة فى الحال جاء الشاى . إنعوج عبد العليم فى جلسته نصف عوجة ليواجهنى قائلا بكل رقة : « حضرتك عايز مدير التحرير ليه ؟ أى خدمة نستطيع القيام بها ؟» كنت قد قرأت اسمه وشغلته على لافتة خشبية هرمية الشكل فوق مكتبه ، وعرفت أنه لن يكون صاحب فتوى فى أمر الكتابة والتحرير الصحفى ؛ لكنه فى النهاية من هيئة تحرير المجلة ، أى أنه ليس أى مصوراتى على الرصيف ؛ ثم أن وده الجميل قد أضعفنى ؛ فقلت له على الفور دون لف أو دوران : « معى موضوعات صحفية أريد نشرها فى مجلتكم» . تخايلت الابتسامة فوق الغمازتين كخيال الظل ، وقال : « أهلا بيك !» ؛ كانت صادقة ودودة ؛ أتبعها بقوله : «تعرف طبعا أننا مجلة خاصة إسمها البوليس ! يعنى لنا موضوعات صحفية خاصة بنا كصحافة نوعية أو قل صحافة مهنية . أنت من أهل الكلمة وتستطيع اختيار التعبير المناسب أفضل منى ! فأنت لاشك تفهم قصدى!» . قلت : « نعم ! وهذه موضوعات كتبتها عن أساليب الجريمة فى القرية المصرية ! وأسبابها ودوافعها المعلنة والخفية على السواء ! وأنواعها وألوانها!» . كانت الغمازتان كسنارة خفية توشك على النجاح فى اصطياد الابتسامة والوصول بها إلى شاطىء ثغره مع كل عبارة نطقت بها ؛ إلا أن الابتسامة سرعان ما كانت تنفلت مختبأة فى بريق الإعجاب فى عينيه الشبيهتين بلوزة القطن المتفتحة ؛ ثم هتف بصوت متهدج : « جميل ! هايل ! ورينى كده » . فتحت الملف بكل حماس ، نزعت الأوراق مكتوبة بخط أنيق ومزينة بعناوين كبيرة داخل مربعات وكور سوداء ، ومانشتات مثيرة ، ومقدمات بحروف كبيرة تحتها خطوط سوداء . أخذ يقلب فيها بإعجاب شديد ، يقرأ بعض السطور ؛ ثم حملها ونهض واقفا قائلا : « عن إذنك» ، ومضى نحو الداخل مشيعا بنقرات قلبى كالدربكة تجتاط بإيقاع مؤخرته داخل السروال الأنيق من صوف الفانلة الرمادى الفاتح ، حتى اختفى داخل إحدى الغرف ؛ مكث بها مدة طويلة ؛ ثم عاد متهلل الوجه كمحض خيال فى خيال ، يقول : « ابسط يا عم ! مدير

التحرير قراها بنفسه كلها ووافق على نشرها بعد عدد أو عــددين !» ثم جلس وهو يستــدرك فى شىء من الأسف : «بس !.. » ؛ وبدا أن ما سيقوله صعب عليه ، فتردد قليلا ثم أردف : « بس مع الأسف ! المجلة لا تدفع أجرا !» ؛ ثم صمت ناظرا فى عينى بعمق كأنه يختبر وقع المصيبة علىّ، وبدا فى الحال كأنه أدرك عمق الفاجعة فى عينى ؛ فأذا به يقول دفعة واحدة : على فكرة أنت معك نقود ؟!» فوجئت ؛ ألجمتنى الدهشة ، حرت فى الجواب ؛ لكن يده كانت أسرع من جوابى ؛ اندبت يــده فى جيب سرواله الخلفى فأخرجت محفظة جلدية ثمينة متخمة ؛ فتحتها ، نزعت منها ورقة خضراء من فئة الجنيه ، يتألق فيها وجه أبى الهول مصبوغا بحمرة الأصيل ؛ طواه بسرعة ودسه فى جيب قميصى على الصدر ؛ كل ذلك فى لمح البصر دون أن يشعر أحد . كــانت فى عينيه نظــرة حانيــة ترجــونى ألا أعترض ؛ وكانت فى أعطافى فرحة شاملة تحملنى على ألا أعتــرض ؛ إذ بمجرد أن لامست ورقــة الجنيه صــدرى تفتحت كل أبواب المدينة فى وجهى ، وامتلأ أنفى برائحة الشواء ، ودغدغت أضلاعى حشيات الأسرة فى الفنادق الرخيصة ، واتسع صدرى للهــواء ، وأشرقت فى ذهنى كتابات كثيرة ، وأطلت نواصى كثيرة لمقاه حميمة بمقاعد ومناضد مرصوصة على الأرصفة فى ساعات العصارى ، حيث الحياة قلم وأوراق وأفكار تجرى إلى مستقر لهــا ، وعلبة سجائــر كاملــة ، وفنجان قهــوة ، وشارع يتـدفق بالحسان والألوان والعطور ؛ فلم أنبس بحرف ،بل نكست وجهى فى الأرض فى محاولة فاشلة للادعاء بــأننى لم أر شيئا مما حدث ، أفقت على صوت عبد العليم العشــرى يقول فى دفء هامس : « اعتبرنى أخاً لك بمعنى الكلمة ! كلما احتجت لشىء تعال واطلبــه منى بقلب جامــد ! على فكرة ! أنا لى مكتب آخر يمكن أن تزورنى فيه متى شئت بعد الظهر !» ، وسحب ورقة من نتيجة أمامه ، فكتب عليها عنوان مقر شركته فى شارع فؤاد .

صراخ حاد وكركبة ومطاردات هزتنى من الأعمــاق . كنت متقرفصا على درجة السلم الرخامية ؛ رفعت رأسى عن ركبتى ، عرفت أن معركة القطط تدور رحــاها عــلى سلم الخدم فى الخلف حول صفائح القمامة المتناثرة أمام أبواب المطابخ فى الطابق الأخير الذى يشغله مالك العمارة ورهط من عائلته ..

عدت أنظر فى باب الشقة التى تحمل اسم عبد العليم العشرى ؛ لاحظت أن النور ينسرب من تحت عقب الباب ، مما يؤكد أن فى داخلهــا أحد ، هــو على وجــه التحديـد « عاطف سنبل» الذى يعتمد عليه عبد العليم فى إدارة هذه الشركة رغم أنه ليس على شىء من الكفاءة ..

رأيتنى أدخل هذه الشقة ساعــة الأصيل . كــان من الواضح أننى أدخلها لأول مرة ، وأننى منبهر بنظامهــا ونظافتها وأثاثها الرشيق الهادىء السمات . الردهة مربعة على مساحة كبيرة تساوى أربعة فى أربعــة متر مــربع ، مفروشة بسجادة فستقية اللون عليها رسوم مزركشــة ؛ الحوائط مغلفة بورق الحائط المشجر القريب هو الآخر من اللون الفستقى ؛ يوجد مكتب مستطيل على شكل مودرن ، دائرىّ أصفر اللون ، عليه لوح زجاجى تحته كرنڤال من الصور الفوتوغرافية الملونه لمناظر عديدة وبطاقات متعددة الأشكال بأسماء شركات وناس مشهورين ؛ أمام المكتب بضعة مقاعد جلدية وثيرة . يتفرع من هذه الردهة ممر يتسع لشخصين متجاورين ؛ يؤدى إلى ثلاث غرف تطل على شارعين عموميين بشرفات كبيرة ونوافذ مستطيلة ؛ وعلى اليمين دورة مياه ومطبخ كبير يصلح غرفة للمعيشة ؛ لكن عبد العليم العشرى اقتطع منه جزءًا حوله إلى غرفة ظلماء لتحميض الأفلام المصورة ؛ وجعل الغرفة المطلة على

شارع فؤاد مكتبا له ، أين منه مكاتب الوزراء والكبراء ؛ وجعل من الغرفة المجاورة مقرا للسكرتارية الفنية التى تقوم بوضع التصميمات والماكيتات والرسومات الإعلانية وصياغة المواد والأفكار وتخليقها فى تجسيدات فنية تخدم غرضا إعلانيا أو إعلاميا أوماشاكل ذلك من الأغراض الداخلة فى اختصاص الشركة ؛ وليس فى هذه السكرتارية موظف واحد تلتزم الشركة تجاهه بأى التزامات ؛ إنما هم جميعا من العاملين فى الحقل الفنى والصحفى من أنصاف الموهوبين أو الموهوبين المضروبين فى حظوظهم ؛ يؤمون هذه الغرفة مساء كل يوم على فيض الكريم ؛ إن جاءهم شغل نفذوه وقبضوا عليه أجرا هامشيا ؛ وإن لم يجىء شغل فإنهم يقضون مع بعضهم وقتا طيبا يشربون القهوة والشاى ويدخنون السجائر ويستخدمون الهاتف على نفقة عبد العليم كإغراء لهم على الحضور المستمر . كما أنه جعل من الغرفة الثالثة مقرا للإدارة ؛ وفيها عدة دواليب تحوى الأوراق والمستندات وكافة المواد المكتوبة ، وفيها أربع مكاتب ماركة إيديال ، يجلس إليها أربعة من الشبان الموظفين فى جرائد ومؤسسات أخرى لكنهم يعملون لدى عبد العليم فى فترة المساء نظير مرتب ثابت ؛ إذ هم يقومون بأعمال جوهرية : مقابلة العملاء والاتفاق معهم وكتابة العقود والإشراف الإدارى على التنفيذ والإنتاج ؛ كما يقومون بتنظيم دفاتر الحسابات وترتيب كل شىء وتجهيزه لأى مراجعة مفاجئة . هؤلاء وأولئك جميعا من الشبان الباسمين سمحى الوجوه مهذبين على درجة كبيرة من الرقة .. مررت بهم فى الغرف قبل أن أختار أحدهم لأسأله عن الأستاذ عبد العليم . على أننى اقتحمت الغرفة المواجهة المطلة على شارع فؤاد . كانت مواربة لا يظهر من بداخلها . قبل أن أطرق الباب خرج من خلف خوان شاب طويل القامة أبيض اللون أزرق العينين مستطيل الوجه غزير الشعر مجعده ؛ فى عينيه بريق يشبه جدية النبلاء ويقرب من توعد قطاع الطرق ؛ رفيع الشفتين طويل الأنف بارز الخدين ؛ تنكمش شفتاه من الجنب على بسمة فيها قليل من الخبث وكثير من الشقاوة - قال دون أن أسأله : « أنا خدامك » عاطف سنبل ؛ نائب رئيس الشركة ! أى خدمات ؟!» قلت : « أريد مقابلة صديقى الأستاذ عبد العليم العشرى !». قال بأريحية فلاحية شهمة : « أهلا وسهلا : اتفضل استريح ! زمانه جاى !» ؛ ثم تقدمنى إلى شرفة الغرفة المطلة على شارع فؤاد ، وأشار على مقعد من الجريد ، فجلست عليه ؛ جلس هو قبالتى على مقعد آخر من الجريد أيضا — قدمت له نفسى بالشكل الذى أحب أن يعرفنى به . فوجئت بأنه يعرفنى من قبل كما فوجئت بأننى سبق أن رأيته كثيرا فى أماكن كثيرة ولم أكن أعرف ما هى شغلته على وجه التحديد . الآن وضح أننى قد عرفته حق المعرفة،إنه من السنبلاوين ، من قرية مجاورة لقرية الأديب الكبير عبد القوى بك ؛ وقد جاء إلى القاهرة على حسه ؛ إذ هو فى الأصل يعشق فن التمثيل السينمائى ؛ والأستاذ عبد القوى يعرف ذلك عنه ، ويتمنى لو يساعده ؛ وكثيرون غير الأستاذ يحبون مساعدته ؛ لكنه يتقاعس وهم يتقاعسون حتى تجىء الفرصة المناسبة التى يثقون أنها تستأهله ؛ فلو كان الأمر أمر تمثيل فحسب لملأ الدنيا تمثيلا وكسب آلاف الجنيهات ؛ إنما المشكلة أنه لا يقبل بغير دور الفتى الأول ، إذ أنه يملك كل مواصفات الفتى الأول فى السينما المصرية على الأقل .. وإلا فقل لى من هو أفضل منى فيهم ؟! عماد حمدى ؟ كمال الشناوى ؟ رشدى أباظة ؟ شكرى سرحان ؟ كل هؤلاء مجرد نجوم لكنهم فى التمثيل أجهل من دابة،كلهم تنقصهم موهبة التمثيل المتوفرة فيه ، كما ينقصهم عنصر مهم جدا هو عنصر الثقافة الذى يرى

انه متوفر فيه أيضا ، الأمر فى نظره لا يحتاج أكثر من منتج جرىء مثل رمسيس نجيب يقدر على المغامرة بتقديم الوجوه الجديدة ، لكن يبدو أن العصر لا يقدم إلا رمسيسا واحدا فقط .

هكذا قال وهو يقدم لى سيجارة من علبة متكورة متلوية ؛ ثم قال كلاما كثيرا جدا ؛ فهمت منه أن شكرى الخضرى أمين هو حلقة الوصل بينه وبين الأستاذ ، وانهما أصدقاء طفولة ، وأن شكرى يقضى سهراته كل ليلة فى هذه الشقة وانهما كثيرا ما يبيتان معا ها هنا حتى الصباح مع زجاجة خمر أو قطعة حشيش للف السجائر ، أو حتى مع بضعة أكواب من الشاى القرديحى ؛ ثم قال لى : «ليتك تنتهز أى فرصة وتجىء لتسهر معنا حتى الصباح لو أردت » ! ! وكان من الواضح انه يعرف قيمة المكان بالنسبة لى ، وأن شقة كهذه يمكن أن تكون مأوى عظيما يستحق أن أشكره عليه . واضح أنه قرأ الفرحة والحماس على وجهى ، وأنه قد سر بذلك سرورا كبيرا ، قلت له : «سوف أجىء فى أقرب وقت تتصوره » قال : كأنه يساعدنى على اجتياز الخطوة الحرجة ، « تعال من الليلة إن أردت ! من الآن ! فبعد ساعات قليلة جدا ينصرف كل هؤلاء ويجىء شكرى فنسهر سويا نتكلم فى الأدب والفن ! على فكرة ! أنا لى فى الأدب ! أكتب بعض الخواطر الشعرية والقصصية وبعض الآراء ! نشر لى الأستاذكثيرا فى بريد القراء ! غير أننى مشغول هذه الأيام عن الكتابة وأشعر أن وجودنا معا سيشجعنى على معاودة الكتابة ! سمعت أنك تكتب التمثيليات الإذاعية ! قرأت خبرا أنك تعد بعض القصص الأدبية للإذاعة فى صوت العرب ! أنا يمكن أن أنفعك فى هذه العملية ! إن أردت أن تكلم المخرجين لكى يستعينوا بى فى بعض الأدوار فسأوافق من أجل خاطرك فحسب ! إنه مجرد تدريب على الصوت لا بأس به ! ثم إن الإذاعة ميدان فسيح ومهم بالنسبة للممثل !» .

وكان الليل قد تقدم بصورة لم أشهدها من قبل ؛ إذ فوجئت بأننى فى الهزيع الأخير من الليل ، بدون قميص ، وبدون حذاء ، وبالسروال الداخلى والفانلة أم حمالات فحسب ، أضطجع على السجادة القطيفية متكئا على حشية كرسى ، وبيدى سيجارة حشيش مشتعلة ، وأمامى كوب شاى بارد ؛ وعاطف سنبل على نفس الوضع على مقربة ؛ وشكرى الخضرى أمين على نفس الوضع أيضا ولكن فوق كنبة استديو . كان من الواضح أننا مسطولين جدا ، حيث أهلكنا كومة هائلة من السجائر الملفوفة بالحشيش من قطعة اتى بها شكرى الخضرى أمين من حى معروف الذى يسكن فى إحدى حاراته الجانبية الضيقة . وكان خيط الحديث قد انقطع بيننا منذ وقت بعيد لم أتبينه ؛ وبدا أننا تهنا من بعضنا ، فانفرد كل واحد بنفسه يضرب فى مجاهل غامضة مبهجة ..

وكان يلوح لى أن هذه القعدة راسخة متكررة ، كما كان يلوح لى أننى مهموم بمشكلة خطيرة قابعة فى جيب سروالى الخلفى فى محفظة تضم البطاقة الشخصية والمفكرة ؛ تلك هى خمس جنيهات كاملة قبضتها اليوم من الإذاعة عن حلقة كتبتها لبرنامج : «من الحياة» إخراج ديمترى لوقا ؛ ورقة خضراء شكلها محترم جدا ، حرصت على إخفائها فى جيب سحرى للمفكرة ؛ وانتويت أن أقتطع منها بضعة ملاليم كل يوم لزوم الأكل فحسب ، لكى تكفينى أطول مدة ممكنة ، حيث أنى لا أعرف متى تجىء نقود ولا من أين ، كما أنى لم أعد مستعدا لتجربة الجوع فى هذه المدينة أكثر من ثلاثة ايام . كنت أعرف أن سروالى معلق على ظهر الكرسى من خلفى ، وكنت قلقا بعض الشىء ؛ فرغم أئتمانى لهذين الصديقين فإننى كنت أخشى ضياع الورقة المالية

الخمسية التى أحس الآن أنها كل مستقبلى . مع ذلك كنت أشعر أننى لا مانـع لدى من أن أعـزم الصديقـين على عشوة أو فطور أو قطعة حشيش بخمسين قرشا ، على أن يتم ذلك دون أن تظهر الورقة الخمسية ؛ وإلا فأنا مضطر لإنفاقها كلها على ثلاثتنا ، ولن أستطيع التذرع بأى حجة تبرر تقاعسى عن القيام بواجب طالما أن معى نقودا كهذه ، مثلما يفعل كل منهما بالقروش القليلة التى معه . فكرت أن افعل ذلك فى الغد ، أن افك الورقة فأخفى معظمها وأبرز ما أنتوى صرفه مـوحيا إليهمـا بأن هـذا المبلغ هـو كل ما معى ...

ثم رأيتنى أتجول فى شارع فؤاد وحواريه الجانبية ، أتوقف عند كل مقهى ، أتلكأ عند مقهى الكومبارس . كان من الواضح أننى فـرح فرحـة غامـرة ، وأن سبب هذه الفرحة وجود قطعة الحشيش فى جيبى ؛ وأننى أبحث عن عاطف سنبل لكى نعود معا إلى الشقة ونشرع فى تدخينها مع شكرى الخضرى أمين ، الذى لابد أن يكون هو الآخر قد تصرف فى بضعة كئوس يجمعها من بقايا قعدة الأستاذ كما يفعل دائما ...

ثم رأيتنى أطرق باب الشقـة ولا من مجيب . وكانت أصوات همهمة ومقارعة كئـوس تبلغنى من خلف الباب فأعاود الطرق بشدة . كان يخيل لى أن قطعـة الحشيش لاتزال فى جيبى أدخرها منذ وقت طويل ؛ حيث أعطانيها ممثل كبير فى مقابل إرشادى له إلى بائع لديه صنف جيد . وكنت على ما يشبه الثقة من أن أحدا لن يفتح لى الباب . تذكرت بقلب منتفض أن شكرى الخضرى امين قدر رآنى منـذ أيام بعيـدة أقف أمام شبـاك الصرف الفـورى فى الإذاعة ، وقد تلكأ حتى رآنى أصرف الجنيهات الخمسة ؛ ولابد أنه أخبر عاطف سنبل بأن معى نقودا كبيرة أخفيها عنهما . كنت واثقا أن شكرى الخضرى امين لن يغفر لى هذه «النتانة» أبدا ، ولن يقبل أى شرح أو تفسير . تذكرت أننى وقفت أمام هذا الباب نفس هذه الوقفة ليال كثيرة جدا ولم يفتح لى أحـد ، ومع ذلـك لا أدرى لماذا أعـاود المجىء والطرق رغم يقينى بأن عـاطف سنبل وشكـرى الخضرى أمين قد لفظانى إلى الأبد .

ثم رأيتنى أجرى بأقصى سرعة ولهاث داخل نفق مظلم رطيب وقدوقر فى ذهنى أن ثمة فتحة قريبة توصل إلى سلم للخروج . ثم رأيتنى مشرفا على حالة إغماء ، ثم تهاويت جـالسا ، ثم رأيتنى ألهث فى جلستى بجـوار عبد العليم العشـرى فى مكتبـه بمجلـة البـوليس ؛ وكـان يحـاول استدراجى لمعرفة سبب حضورى المفاجىء على هذا النحو العصبى المنفعل . لم أكن أعرف لماذا جئت ؛ ولكن بدا لى أننى أحاول النهوض والانصراف قبل أن ينـزلق لسانى بالدس فى حق عاطف سنبل وشكـرى الخضرى أمـين ، وإبـلاغ عبد العليم العشـرى بأنهمـا يبيتـان فى شقتـه ويمارسان فيها السكر والعربدة . كان من الواضح أننى مضطرب جدا ، وأننى أؤنب نفسى على إقدامى على هذه المحاولة الخسيسة التى لاشك تصغرنى فى عين عبـد العليم وتصمنى بالنذالة . وقفت مستعدا لـلانصراف . استبقانى ، أصر على معرفة السبب وراء زيارتى : عايـز فلوس ؟ لا ! فيه حاجة حصلت ؟ لا ! فيـه حد متخـانق معـاك ؟ لا ! لا ! لا !.. فما الأمـر إذن ؟! مجرد زيـارة فحسب .. ! إذن فـاجلس لتشرب الشـاى . جلست على مضض وقد شعرت كأن حبل المشنقة ملتف حول رقبتى ؛ وثمة مجهول فى مكان خفى يشيع لى بصقة ساخنة تستقر عـلى جبهتى ملتصقة بهـا ليتناثـر منها رزاز إلى عينى . شعرت بالتقزز فانتفضت فى غضب ألتفت حو لى باحثا عمن فعل بى هذه الفعلة الحقيرة ..

مرت دقائق طويلة كنت انتفض خلالها ؛ ثم تبينت أننى

قد تقرفصت فوق بسطة فى سلم الخدم ، حيث كانت البصقة لاتزال عالقة بجبهتى ؛ فمددت يدى لأمسحها ؛ وكانت فردة حمام قد وقفت على حديد الدرابزين فوق رأسى مباشرة ، وألقت فوق جبهتى بصقتها الثانية ؛ فمسحتها هى الأخرى بقرف . وكان ضوء الصباح قد دهن السماء والسلم والبئر بلون تريكوازى رائق ؛ فتبينت أننى كنت ــ منذ ساعات طويلة مضت ــ قد فرشت الجرنان على هذه البسطة وتمددت مستغرقا فى النوم بعد يأس من فتح باب الشقة ، مثلما تعودت أن أفعل كلما تعبت من اللف ويئست من فتح الأبواب ..

ظللت متقرفصا لدقائق أخرى طويلة خيل لى خلالها أننى لن أستطيع فرد جسدى . ثم تبينت أننى يجب أن أراقب حركة البواب ، فأنتظر حتى يجىء كعادته كل يوم ليدخل المرحاض تحت بئر السلم مباشرة ويغلق على نفسه الباب من الداخل ، لكى أتسلل على أطراف أصابعى فأهبط إلى بئر السلم ، وأتجه إلى الباب الخلفى للعمارة ، فأزيح الترباس برفق وهدوء لأفتح الباب وأتسلل خارجا ثم أجذبه ثانية ، وأسرب يدى من خلال شبكته الحديدية لأغلقه من الداخل كما كان . وهكذا لممت الجرنان وطويته بعناية تحت إبطى ، ووقفت منزويا على إحدى الدرجات مداريا نفسى فى شبكة الحديد . وكان القمر قد انعتق تماما ، وانفرجت فى وجهه أسارير السحاب ، وصفا الأديم . وحين ظهر البواب يكح ويفرط ويهمهم دق قلبى بعنف شديد ، فلما دخل المرحاض وأغلق الباب من الداخل هدأت دقات قلبى وانتقلت الرعشة إلى ساقى ، فشرعت أهبط فى هدوء وحذر ؛ وقد راح القمر يرقبنى بفضول شديد ، ويميل نحوى فى نزق ونشاط ؛ ثم يهبط معى إلى البئر درجة فدرجة .



تجليات الحداثة فى ديوان

جمال القصاص

شمس الرخام

— ١ —

إن مواجهة الخطاب الإبداعى تقتضى الإعلان عن منهج التعامل معه ، وهو منهج نلح عليه ، يوجه طاقته إلى الخطاب ذاته ولا يجاوزه إلى ما عداه من ملابسات الإنتاج ، سواء كانت الملابسات خاصة بالمبدع ، أو بما أبدعه .

وبما أن الخطاب ليس إلا صياغة لغوية ، فإن التوجه الصحيح هو الذى يخلص الإخلاص كله لهذه الصياغة بكل محتوياتها الشكلية والمضمونية .

وفى هذا المنهج لا يشغلنا كثيرا الانسياق فى رصد الظواهر الإيقاعية — برغم أهميتها — إذ أن الإيقاع لا يدخل فى صميم الشعرية ، ونعنى بذلك الإيقاع الخارجى المتمثل فى الوزن والقافية ، ولا ينفى هذا أن البنية الإيقاعية كان لها حضورها الخاص فى الديوان .

كما لا يشغلنا رصد الناتج الدلالى الكلى لمفردات الديوان من القصائد ، أو للديوان فى مجمله ، ذلك أن الإطار الدلالى الكلى لا يمثل خصيصة شعرية ، بل تشترك فيه خطابات الشعر والنثر على سواء .

وبطرح الإطار الخارجى للإيقاع ، والناتج الكلى ، يمكن الخلوص للبنية الداخلية وتناولها تحليليا للكشف عن نظامها ، وتحديد شبكة العلاقات فيها لاستيضاح ظواهر شعريتها . ولا شك أن المنهج الإحصائى يمثل — من وجهة نظرنا — أداة كشفية تساعد على إكساب الدراسة — أى دراسة — نوعا من الموضوعية التى لا تتنافى مع البعد الذاتى المتمثل فى اختيار النص للدراسة ، ذلك أن الاختيار نوع من التقييم على نحو من الأنحاء . وتحديد المنهج يقتضى تحديد منطقة العمل ، فالديوان ينتمى إلى الطبقة الثالثة من شعراء الحداثة الذين ظهرت إبداعاتهم فى السبعينيات ، واستطاعوا أن يفرضوا حضورهم فى الثمانينيات ، وأظن أنه سيكون لهم شأن خطير فى التسعينيات ، ولعل أوضح الأصوات

الشعرية وأكثرها تميزا فى هذه الطبقة هم ــ بدون ترتيب ــ **حسن طلب ــ عبد المنعم رمضان ــ حلمى سالم ــ محمد سليمان ــ رفعت سلام ــ وليد منير ــ أمجد ريان ــ محمد آدم** ــ ثم شاعرنا **جمال القصاص** .

ــ ٢ ــ

والمواجهة الكمية للديوان تقدم مجموعة من الإحصاءات اللافتة التى سوف توجه العملية التحليلية وتؤثر فيها تأثيرا بالغا ، فخطاب **جمال القصاص** يتشكل من ثمانية نصوص تحتوى على ثمانمائة وواحد وخمسين سطرا بمعدل مائة وستة أسطر للنص الواحد ، وهو مؤشر على طول النفس الشعرى من ناحية ، ورحابة المدرك من ناحية أخرى . ويلاحظ أنه من بين هذه الأسطر يأتى مائة وستة وأربعون سطرا مكونا من دالين وسبعون سطرا من دال واحد ، وسبعة أسطر بدون دوال ، هذا إذا صرفنا النظر عن الدوال الناقصة الدلالة كالضمائر والإشارة والموصلات ، وحروف المعانى ، وهو مؤشر له أهميته عندما نعرض للظواهر المعجمية والدلالية فى الديوان ، وليس معنى هذا أن هذه الدوال لا تتدخل فى إنتاج الدلالة ، لكن معناه أنها لا تستقل بذلك ، فلا دلالة لها فى ذاتها ، وإنما دلالتها مرهونة بسواها داخل السياق .

المؤشر الإحصائى الثانى ، أن الديوان يضم ثمانمائة وثمانية وخمسين فعلا بمعدل فعل واحد للسطر الواحد تقريبا ، وهو ما يشى بتدخل بعدين أساسيين فى إنتاج المعنى :الحدثية بكل مفرداتها السالبة أو الموجبة ، والزمنية بكل دوائرها الماضية والحاضرة والآتية .

ويلاحظ أنه من بين هذه الأفعال يأتى سبعمائة وواحد وثلاثون فعلا يغيب فاعلها فى الفضاء النصى ، سواء حضر رمزه الصياغى (الضمير الظاهر) أو لم يحضر (الضمير المستتر) ، ذلك أن كلا منهما يتعلق بمردود يفسرهما يحلق فى الفضاء .

كما يأتى أربعة وعشرون فعلا يحضر فاعلها صياغيا ، لكن بينهما فاصل صياغى يضعف من العلاقة الدلالية بينهما . أما باقى الأفعال وعددها سبعة وتسعون فيظهر فاعلهما من العلاقة الدلالية بينهما . أما باقى الأفعال وعددها سبعة وتسعون فيظهر فاعلها مقترنا بها صياغيا .

من هذا الإحصاء يتبين أن رؤية المبدع لعالمه كانت منوطة بالأحداث وتجلياتها أكثر مما هى منوطة بالذوات وفاعليتها فى توجيه المعنى أو إنتاجه .

المؤشر الإحصائى الثالث يتعلق بكم (الضمائر) التى احتواها الخطاب ، فقد بلغت الفا ومائتين وسبعة وستين ضميرا، بمعدل تردد ضمير ونصف تقريبا للسطر الواحد ، فإذا أدركنا أن مائتين وستة عشر سطرا مكونة من كلمة أو كلمتين ، فإن هذا يعنى كثافة تردد الضمائر ، وهذا مؤشر خطير على ظاهرة حداثية لها تجلياتها الواسعة فى الخطاب الشعرى الحداثى ، هى ظاهرة الغموض ، إذ أن الضمير بمواضعته غير مكتمل الدلالة ، بل يحتاج مرجعا يوضحه ، وهو ما يعنى ازدواجية الحركة الذهنية عند المتلقى بين الملفوظ والمقدر من ناحية ، ومرجع كل منهما من ناحية أخرى ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن كثيرا من الضمائر تأتى بلا مرجع أصلا ، أو احتمالها لأكثر من مرجع ، فإن هذا يدعونا إلى رد كثير من جوانب الغموض إلى هذه الظاهرة الصياغية .

وتمثل القصيدة الأولى فى الديوان هذه الظاهرة ، إذ يأتى عنوانها (**فى دهشة غربتها**) محملا بضمير الغياب (غربتها) دون أن يكون له سابق ذكر فى الحال أو المقال ، ثم يتبع العنوان مجموعة أسطر محملة عليه دلاليا :

كانت بالنهدين تقيس مسافتها
تتحيض بالشجر الذابل
فى ظل ستارتها
تشبك وحشتها (١)

حيث تحتوى الأسطر على سبعة ضمائر للغيبة لا مرجع لها ، وإنما تحيل على معهود لا تدركه إلا الذات وحدها ، وهو إدراك لا يعنى المتلقى إلا بالقدر الذى يسمح له باستيعاب الحركة الذهنية للمبدع فيما هو مسموح به فحسب .

ـ ٣ ـ

ولا شك أن الظواهر المعجمية تلعب دورا بالغا فى إنتاج المعنى ، بل إنها تشارك فى إنتاج الشعرية ذاتها ، لكن ذلك مشروط بأمرين : أحدهما : أن يرتبط التعامل المعجمى بالنظر فى العلاقات السياقية . الآخر : تجاوز إطار الدلالة المعجمية وامتلاء الدال بمعانى طارئة أو إضافية .

من هذا المنطلق تكون أكبر الظواهر المعجمية هى الخروج على المعجم ذاته ، حيث سعى خطاب جمال القصاص إلى الدخول فى منطقة المجاز التى تعمل ــ أساسا ــ على خلخلة العلاقة بين الدال والمدلول ، بل تعمل على تحطيمها تماما ، وقد تعامل الخطاب مع هذه البنية ثلاثمائة وخمس وثمانين مرة ، ثم أضاف إليها بنية التشبيه مائة وسبع وثلاثين مرة ، وبنية الكناية عشر مرات ، حيث يبلغ المجموع ثلاثمائة وخمس وثمانين بنية ، بمعدل تردد ٠,٦ من البنية للسطر الواحد تقريبا . وأهمية هذا المعدل فى أن البنية ليست إفرادية ، وإنما تحتاج إلى وسط لغوى متعدد الدوال لتحل فيه ، مما يعنى أن انتشارها فى الخطاب كان ذا كثافة عالية ، وهو ما يؤكد شاعرية الصياغة من ناحية ، ويوسع دائرة الفضاء الشعرى من ناحية أخرى .

يقول الشاعر فى (أرمى عليك بياض الحجر) :

أعيدى إلى براءة إثمى
وفكى أساور هذا السعف
ونامى قليلا بخصرى
ولا توقظينى
لعلى أرتب هذا الفضاء
وأشعل فيه حرير الخزف (٢)

فالحركة التعبيرية فى مطلع الأسطر تتعلق بالمخاطب المحلق فى الفضاء ، حيث تتوجه إليه الصياغة لتعديل موقفه من الذات ، وهذا التعديل ينصب على مهمة بالغة التعقيد لنقل (الإثم) إلى دائرة (البراءة) ، ولا يمكن فك هذا التعقيد إلا بالولوج إلى بنية التشبيه التى تقتضى أن يفقد كل دال بعض خواصه حتى تصح المقارنة التشبيهية بين (الإثم والبراءة) .

وتستمر صيغة الأمر فى السطر الثانى لتجمع طرفين متنافرين دلاليا (فك ــ أساور) ويتم إزاحة التنافر باللجوء إلى بنية المجاز وشحن (أساور) بمعنى الحبال أو القيد ، ثم يتنامى هذا الناتج بالتحول ــ فى نفس السطر ــ من الاستعارة إلى التشبيه ، مع إحداث عملية نقل صياغية فيتقدم المشبه به (أساور) على المشبه (السعف) ، وبهذا يستعيد فعل (الفك) طبيعته الدلالية .

وتستمر الأسطر على هذا النحو (الإحلالى) ، فيحل معنى (السرير) فى (الخصر) ، ويحل معنى (الغيبوبة) فى (النوم) ، ويحل معنى (البيت) فى (الفضاء) ، ويحل معنى (النار) فى (الحرير) ، ثم تنتهى مجموعة الإحلالات إلى بنية التشبيه (حرير الخزف) التى تنبىء عن امتلاك الذات لطاقة تكوينية تعيد بها تشكيل عالمها على نحو جديد .

ولا شك أن مجموعة (الإحلالات) تقتضى تفريغ الدوال من معناها المعجمى لتقذف به محلقا فى فضاء النص .

الظاهرة المعجمية الثانية التى تتدخل بحدة فى تشكيل المعنى ، هى تعامل الخطاب مع حقل (الماء) مائة وسبع عشرة مرة ، وهو تعامل لا يكاد يترك مفردة تنتمى إلى هذا الحقل إلا وأخضعها للاختيار لتؤدى مهمتها سياقيا ، ولا يتنافى هذا الاختيار مع تخلص كثير من الدوال من طبيعتها المائية ، حيث يظل للدلالة المعجمية حضورها القوى فى ذهن المتلقى ، ومن ثم فإنها تؤثر فى إدراكه للمعنى .

يقول **جمال القصاص** فى (**البحيرة لا تزال نائمة**) :

مرارا أقول له : للبحيرة باب وحيد
ولكنه يستدير إلى جسمه صارخا
صار لا يحتوينى[٣] .

فانتماء (البحيرة) لحقل الماء أمر بدهى ، لكن مهمتها الدلالية هنا تتحول إلى الامتلاء بمعنى طارىء يساوى بينها وبين (العالم) ، لكن هذا التحول يحتفظ ــ فى نفس الوقت ــ بقدر من الانتماء المعجمى ، إذ أن (البحيرة) ــ مائية أو غير مائية ــ مفردة من مفردات العالم ، من حيث امتلائها بكم من الرؤية الغيبية يمكن ــ على نحو من الأنحاء ــ ربطها بالعالم الداخلى للذات وتضخمها إلى درجة تجاوز إمكاناتها الحسية المحدودة .

والذى لا شك فيه أن هذا الحقل المائى قد أضاف إلى الخطاب جانبا كبيرا من شعريته ، خاصة إذا أدركنا امتلاءه بمنطلقات ثقافية متعددة : أسطورية ــ فلسفية ــ صوفية ــ دينية . الظاهرة المعجمية الثالثة هى تدخل (حقل الزمن) بكل جزئياته فى إنتاج المعنى ، فقد بلغت مفرداته ثمانى وعشرين مفردة ، بمعدل تردد ثلاث مفردات للنص الواحد تقريبا ، وليس معنى قلة التردد ضآلة التدخل الدلالى ، بل معناه أن الدال يؤدى مهمته انتشاريا بحيث يؤثر فيما يسبقه أو يلحقه ، أى أن منطقة عمله غير محدودة . والواقع أن هذا الحقل قد وضع الخطاب فى إطار جدلية زمنية تتعالى على الزمن الوجودى ذاته ، مما يعطى الخطاب خصوصية يفارق بها سواه من الخطابات الشعرية .

وقد امتد هذا الحقل تركيبيا وتحليليا على صعيد واحد ، حيث تدرج فى الصعود إلى دائرة (الأزمنة) ، وتدرج فى النزول إلى دائرة (الثانية) ، وبينهما جاءت الفصول والشهور والساعات والدقائق ، والمواعيد والأوقات ، فإذا أضفنا إلى هذا الحقل الناتج الزمنى المتنوع الصادر من مجموعة الأفعال ، فسوف ندرك كثافة التعامل مع هذا الحقل ، بل إن هذه الإضافة تصعد به إلى المرتبة الأولى فى إنتاج الدلالة على وجه العموم . يقول القصاص فى (**رماد الاردواز**) :

تطير الطيور ..
تحط على أنمل النهر أفراخها ثم تعلو
أرى امرأة تجدل الودعات على جيدها
المستنيم ، تدلك بالرمل عشب
مواقيتها ، ثم تنعس فى وشوشات
المحار يداها ، وشمس طريدة
ــ ترى أفسدته القصيدة
: تأخرت خمس دقائق
وبضع ثوان شريدة ![٤]

ثم تأتى ظاهرة معجمية لافتة هى التعامل مع فعل (الكينونة) أربعا وعشرين مرة ، بمعدل ثلاث مفردات

للنص الواحد . حقيقة أن هذا الفعل ليس من الدوال التى تحتاج إلى سياقات محددة ليغرس فيها ، على معنى أن دوره الغالب هو تهيئة السياق دون التدخل فى إنشائه ، لكن — على نحو آخر — يكون لهذا الفعل مهمة بالغة الخطورة عندما يتدخل فى صنع السياق من ناحية ، وإنتاج الدلالة من ناحية أخرى ، وقد تحمل فعل الكينونة هذه المهمة المزدوجة فى خطاب **جمال القصاص (شمس الرخام)** من حيث كان أداة شعرية ، أو وسيلة تعبيرية لفتح عالم الحلم ، أو الإيغال فى درب الحكاية ، وقد أدى الفعل مهمته على نحو ثلاثى ، حيث اتصل بالزمن فى ماضيه وحاضره وآتيه ، أما من حيث المكان فقد ساعد الفعل على تهيئة الإطار المكانى بكل احتمالاته ، وبهذا كله أتاح للذات طاقة حركية وتخليقية هائلة تتجاوز بها إمكاناتها البشرية المحدودة ، إذ أصبحت قادرة على ممارسة اكتشافاتها الخاصة والعامة فى مناطق الممكن والمحال ، والمعقول واللامعقول ، أى أنها أخذت سلطة غير بشرية فى تشكيل عالمها على نحو خاص .

يقول الشاعر فى (**هل ذهبت إلى البحر .. هل قال لك ؟ !**)

ما الذى قد تبقى إذن ؟ !
كانت الأرض تكمل دورتها
كلما رف طائرها القزحى ببابه
كان ينقش وهم صبابتها فى يديه بوهم غيابه(٥)

وقد تدخل فعل (الكينونة) مرتين فى الأسطر بهدف مزدوج ، من حيث فتح باب الحكاية وأدخلها دائرة الحلم فى نفس الوقت ، ومن حيث حقق ثنائية زمنية توحد بين (الماضى والحاضر) فى نفس الوقت أيضا ، فالسطر الأول يطرح من العالم مفرداته القديمة (الماضية) ليهيىء الحاضر (تبقى) لاستقبال عالم جديد ، ولا يمكن أن يكون شىء من ذلك إلا بإحداث حركة زمنية خاصة بالنص ، وهذا ما تكفل به السطر الثانى الذى تصدره فعل الكينونة ليحيل حركة الأرض من مكانيتها إلى الزمنية ، وبهذا التحول ينفتح الحلم فى السطر الثالث ، ليأتى فعل (الكينونة) مرة ثانية ليغلق الحلم فى زمن بعينه يقع فى منطقة بين الماضى والحاضر (كان ينقش) ، ومن ثم لا يتبقى للذات إلا (الاغتراب) بالغياب .

— ٤ —

وتقتضى الدراسة مجاوزة المعجميات إلى التركيبيات ، وليس معنى هذا انفصال (التركيب) عما سبقه من الإفراد ، إذ أن العلاقة بينهما علاقة جدلية ، ولا يمكن تصور أحدهما منفصلا عن الآخر إلا فى المستوى الغيبى الذى تصور فيه اللغويون كيفية نشأة اللغة ، وحتى فى هذا المستوى يظل (الإضمار) وسيلة تقديرية لنقل الدال من الإفراد إلى التركيب ، ومن هنا تكون أهمية محور التركيب فى تجاوزه لنطاق عنوانه .

وأظن أن رصد أهم الظواهر التركيبية قد يغنى عن المتابعة الكلية ، لأن الواقع التنفيذى — مساحة وزمانا — لا يسمح بهذا الرصد الشمولى ، والمهم — فى ذلك — أن تكون المحاولة محققة لما استهدفته من تتبع خصوصية التعبير فى الخطاب الشعرى الحداثى .

وأول الظواهر التعبيرية اللافتة هى كسر قواعد (الفصل والوصل) على معنى أن المبدع يعمد إلى تجاوز العلاقات التى تطفو على السطح ، والتوجه إلى العلاقات العميقة وإحكامها .

ويبدو أن هذا النمط التركيبى أصبح خاصة تعبيرية

ملازمة لشعراء الحداثة حتى فى خطاباتهم النثرية ، فعندما قدم جمال القصاص ديوانه بإهداء أسرى استند على هذه الظاهرة ، وأسقط حرف العطف بين طرفين يحملان وظيفة نحوية واحدة : (محمد ـ نهلة) .

أما الديوان فقد ازدحم بهذه الظاهرة ، وربما كان ذلك أحد مسببات الغموض الحداثى ، إذ أن المتلقى لا يسهل عليه اكتشاف العلاقات بين التراكيب ، ومن ثم يصعب عليه الوصول إلى الناتج الدلالى ، وهو ما يقتضى حركة أخرى تتجاوز السطوح إلى الأعماق .

يقول الشاعر فى (**رماد الاردواز**) :

ديسمبر أقسى الشهور
سعال بطىء
سماء تهندم أنفاسها فى انخطافات روحى
وروح تعلق أجراسها فى مرايا السماء
بأى ملاعق أخرى اقيس حياتى
وبارده قهوتى والإناء تكسر » ؟ !(٦)

فالسطر الأخير يجمع بين تركيبين منفصلين تمام الانفصال على مستوى المدرك الخارجى ، ومن ثم يكون وصلهما بأداة العطف خروجا على التقاليد البلاغية ، لكن التأمل فى الجملتين ـ تحنياً ـ يكشف عن علاقة حميمة تجمع بينهما ، فبرودة القهوة سجل فى فضائها غيبوبة الذات عن واقعها ، وانسحاب الزمن من بين يديها فى غفلة مقصودة ، ثم يأتى التركيب الثانى ليعلن عن عبثية الواقع ، وأن الفقد أمر مفترض منذ البداية ، ذلك أن انكسار الإناء جاء لعلة غير صحيحة وهى برودته ، مما يشى بافتقاد المنطقية فى الواقع كله . وربما كان تعامل شعراء الحداثة مع هذا البناء الصياغى بفعل مخلفات ترسبت فى أعماقهم من الموروث القديم ، على عكس ما يتصور البعض أن هذه الظاهرة مغرقة فى حداثيتها ، فقد استخدم الخطاب القرآنى هذا البناء التركيبى كثيرا ، وهو ما استدعى من المفسرين جهدا إضافيا فى التحرك العميق حتى يمكنهم الكشف عن العلاقات النظمية ، ففى قوله تعالى :

« **يسألونك عن الأهلة قل هى مواقيت للناس والحج . وليس البر بأن تأتوا البيوت من ظهورها** »(٧) فأى ارتباط بين أحكام الأهلة وبين حكم إتيان البيوت من ظهورها ، وقد توجه المفسرون لكشف هذا الارتباط إلى دائرة الاحتمالات العميقة ، وأول هذه الاحتمالات : أنه لما ذكر مواقيت الحج ، وكان من عادتهم أن بعضهم إذا أحرم لم يدخل بيتا ولا خيمة ولاخباء من باب ، وإنما يلجأ إلى الدخول من الخلف ، فقيل ليس هذا من البر وإنما البر تقوى الله .

الاحتمال الثانى : أن يكون فى البين جملة غائبة فى فضاء النص ، أى أن السؤال عن الأهلة لا مبرر له ؛ لأن ما يخلفه الله فيه مصلحة مؤكدة ، فطالبهم بترك السؤال فى هذا والنظر فيما يفعلونه مما ليس من البر وهو دخول البيوت من ظهورها . .

الثالث : أن يكون التركيب كله واردا على جهة التمثيل ، وكأن سؤالهم عن الأهلة فيه كثير من التعنت والمغالطة مثلما يدخل الإنسان البيوت من ظهورها(٨) .

وهذه البنية المنحرفة لم تكن قصرا على الخطاب القرآنى ، بل استفاضت فى الخطاب الشعرى ، واهتم لها الدارسون بين رافض وقابل ، وقد دار حوار طويل حول قول أبى تمام :

لا والـذى هـو عـالـم أن النـوى
صَبِـر وأن أبـا الحسـين كـريـم

فـأى عـلاقـة بـين (مـرارة النـوى) و (كـرم أبى الحسين) ؟ ، البعض خطأ الشاعر فى عقد هذه العلاقة ، والبعض رأى فيها قدرة إبداعية على مستوى العمق نتيجة لإدراك التكـامل الضـدى بين (مـرارة النـوى وحـلاوة الكرم)(٩) .

ثانية هذه الظواهر .

تعدد الوظائف النحوية للدال الواحد ، وهو ما يدخل البنية دائرة الاحتمالات الدلاليـة ، حيث يتحمل الفعـل الواحد أكثر من فاعل دلالى ونحوى على صعيد واحد .

يقول **جمال القصاص** فى (**دهشة غربتها**) :

الشمس على كتف النهر التفت
فى فرشاة الماء انغمست
أشباح من طين ، من نور ، من رمل(١٠)

فالفعل (انغمست) يحتـاج إلى فاعـل يقوم بمهمـة تحقيق الحدث ، وهنا تقدم البنية احتمالين :

الأول : أن يستكن فى الفعـل (ضمـير) يعـود عـلى (الشمس) ، وهو ما يعنى أن الشمس قد قامت بمهمـة الابتداء فى تفجير المعنى ، كما قامت بمهمة الفاعـل عن طريق ــ الضمير ــ الذى انغمس فى (فرشاة الماء) .

الثانى : أن تكون (أشباح) هى فاعـل الانغماس ، بحيث تخلص (الشمس) لمهمة الابتداء .

كمـا يمكن أن تؤدى (أشبـاح) وظيفـة الابتـداء ، ويخلص الفعل (للشمس) .

ومجموعة هذه الاحتمالات هى التى تؤدى إلى تعـدد النـواتج الـدلالية ، كمـا أنها تـدفع المتلقى إلى منطقـة الغموض ، وإعمال اختياراته للنفاذ إلى المراد .

ثالثة الظواهر : تنافر جداول الاختيارات المعجمية ، إذ المألوف أن تتوجه إمكانات المبدع ــ فى تكوين جمله ــ إلى الاختيارات المعجمية التى يجمع بينها نـوع من التوافق الدلالى ؛ لكن الملاحظ ــ فى شعر الحداثة عمومـا وشعر جمال القصاص خصـوصا ــ أن الاختيـارات تأتى ــ غالبا ــ من حقول متنافرة تعمل على خلق فراغات دلالية يسبح مردودها فى الفضاء الشعرى .

يقول الشاعر فى (**هل ذهبت إلى البحـر .. هل قـال لك ؟ !**) :

قال فتى لحبيبته ــ ذات يوم ــ أحبك
أنت سفينة روحى ونافذتى .
فانحنت فوق مزولة الوقت
تخفى عرائسها فى رماد المرايا
تفتش فى دفتر الماء عن ظلها
عن يد لا تباعد ما بين صرختها والحفيف
وعن مطر ليس ينكسر القلب فيه
وعن حجر لا يؤول نبض العصافير(١١).

تتحرك مجموعة الاختيارات داخل حقول تتنافر أكثر مما تتآلف ، بدءا من السطر الثانى ، حيث يأتى الضمير (أنت) متعلقـا مـع خبـره (سفينـة) ، وهمـا دالان لا يتآلفان ، لأن الضمير ــ بحكم مواضعته ــ يحتاج إلى مخاطب ، ودال السفينة لا يصلح لهذه المهمة دلاليا ، ثم يـزداد التنافـر عن طريق التضـايف بين (سفينـة) و (روحى) ، ثم تنتهى هـذه الـدفقـة الشعريـة بعطف (نافذتى) على (سفينة) برغم انقطاع العلاقة بينهما ، ولا يمكن رد التنـافر إلى التـآلف ــ فى السطـر كلـه ــ

إلا بتدخل بنية التشبيه بكل إمكاناته فى المقارنة والمقابلة .

وتستمر الأسطر على هذا النحو التركيبى ليصل التنافر إلى قمته فى السطرين الأخيرين ، حيث يتم الجمع بين :

مطر ـــ ينكسر ـــ القلب

حجر ـــ تأويل ـــ نبض ـــ عصافير

ولا تعسف الأدوات المسندة (و ـــ عن ـــ ليس ـــ فيه ـــ عن ـــ لا) فى تحقيق التوافق بين هذه الحقول ، ومن ثم تتدخل بنية الاستعارة لتحقيقه على نحو يصدم المتلقى ، أو يضعه فى متاهة التأويل بعيدا عن منطقة التفسير .

رابعة هذه الظواهر :

تعدد احتمالات التعليق فى البنية العميقة ، ونعنى بذلك أن (الجار والمجرور) لابد لهما من دال يتعلقان به ، يكون مرجعا فى تحديد المعنى ، والمألوف ـــ نحويا ـــ أن يكون المرجع محددا ، لكن شعراء الحداثة ـــ فى مغامراتهم اللغوية ـــ خرجوا من هذا النمط المحفوظ الذى يرسم خطة واضحة لإنتاج المعنى ، إلى نمط آخر يقوم ـــ أيضا ـــ على الاحتمالات التى تولد أكثر من معنى للأداء الواحد .

يقول جمال القصاص (فى دهشة غربتها)

تخرج ...
أحصنة صبابتها
تتكسر فى دهشته
تلفحها
برذاذ فراشتها
تستحلب عتمته[12] .

فالجار والمجرور (برذاذ) يصلح أن يتعلق بالفعل (تلفحها) ، ويكون التركيب على هذا : (تلفحها برذاذ فراشتها) . كما يصلح أن يتعلق بـ (تستحلب) ، ويكون التركيب على هذا : (برذاذ فراشتها تستحلب عتمته) ، فعلى الاحتمال الأول يتوجه لفح الرذاذ إلى (أحصنة الصبابة) لزيادة فاعلية الخروج إلى عالم النضارة والتوهج والحب . أما على الاحتمال الآخر ، فإن (رذاذ الفراشة) يكون عاملا مساعدا فى طبيعة (الاستحلاب) وتسلطه على دال يتنافر معه معجميا (عتمته) .

خامسة الظواهر :

ما أسماه القدماء (تقارض الأداتين) حيث يزيح الحرف حرفا آخر ليحل محله ويؤدى وظيفته بالغياب ، ثم يؤدى وظيفته الأصلية بالحضور ، وهو ما نسميه الحركة الموضعية للصياغة ، إذ يتم التحول الدلالى فى نقطة واحدة ، ليفرز ناتجا ثنائى التكوين ، وهذه الظاهرة لها شيوعها الكبير فى الموروث الشعرى والنثرى ، كما لها حضور واضح فى شعر الحداثة . يقول الشاعر فى نفس النص :

كانت تتسربل فى دمها المجنون
غبار لفافته يتكلس بين أصابعها
يكوى شفتيها[13] ..

فتعدية الفعل (تتسربل) إنما يكون بـ (الباء) ، أما تعديته بـ (فى) فهو ما يضع الصياغة فى دائرة الاحتمالات ، وهى خصيصة شعرية من الطراز الأول ، ذلك أننا أصبحنا أمام احتمالين ، الأول : أن يؤدى الفعل مهمتين دلاليتين معا ، حيث يقدم معنى (اللبس) ، وهو ما يتنافى مع حرف الجر (فى) ، كما يقدم معنى (التمرغ) أو (التخبط) ، وهو ما يناسب الحرف .

الاحتمال الآخر : أن تتسلط الاحتمالات على الحرف ذاته ، فيؤدى مهمته الأصلية متغلبا على المعنى الوضعى فى الفعل ، أو أن يتحمل معنى (الباء) فيؤدى وظيفتها متساوقا مع دلالة الفعل السابق عليه .

وأهمية هذا التعامل الصياغى أن ينقل الناتج الشعرى من دائرة الوحدة إلى الكثرة ، ومن ثم يدخل منطقة الغموض الفنى المطلوب ، ويتيح ــ فى نفس الوقت ــ للمتلقى قدرا من تحمل المسئولية فى الوصول إلى هذا الناتج .

سادسة الظواهر :

كسر التناسق بين التراكيب بإحداث مخالفة تعبيرية لا ينتظرها المتلقى ، وهو ما أسماه القدماء (الالتفات) ، وهو بنية عدولية تحمل إلى الصياغة شحنة هائلة من الشعرية نتيجة لتعاملها مع ردود الفعل أكثر من تعاملها مع الفعل ، وقد تحرك جمال القصاص إلى هذه البنية فى منطقتين : (الأعداد ــ الضمائر) .

يقول الشاعر فى (البحيرة لا تزال نائمة) :

ــ لقد كنت بالأمس شخصا وحيدا
ــ لماذا غدا اليوم شخصين(١٤) .

فالسطر الأول يغوص فى زمن المعنى بالاتكاء على بداية الدالين (كنت) و (الأمس) ، غير أن هذا الزمن يتعلق بالذات فى دائرة حضورها المباشر من خلال التاء فى (كنت) ، ثم ينكسر هذا الحضور ــ فى السطر الثانى ــ بإسناد الفعل (غدا) إلى ضمير الغياب (هو) ، وبين الحضور والغياب ، تتحول الذات داخليا من حالة التناغم القديم ، إلى حالة التمزق الواقع ، ولا يؤثر فى البنية اختلاف الأصوات المتحاورة طالما ظل مرجع الضميرين واحدا .

والواقع أن التشكيل الدلالى فى الديوان ينتمى كلية إلى المعانى الثوانى ــ كما يقول عبد القاهر الجرجانى ــ على معنى أن الكشف عنه يحتاج إلى التأمل الواعى الذى يتجاوز السطوح إلى الأعماق ، ويتغاضى عن الروابط الخارجية المحسوسة التى قد تكون مضللة فى بعض الأحيان ، وللكشف عن هذا التشكيل الدلالى فإن الدراسة تعمل على رصد مجموعة ظواهر دلالية لافتة .

الظاهرة الأولى :

اتجاه الصياغة إلى بنية (تركيبية دلالية) فريدة تعلن عن تمزق الذات داخليا وخارجيا ، والبعض يطلق على هذه الظاهرة مصطلح (الحوار الداخلى) ، وإن كنت أوثر ــ فى مجال الخطاب الشعرى ــ أن أسميها (تجريدا) على حسب المصطلح البلاغى القديم ، حيث تجرد الذات منها ذاتا أخرى ، ثم تتعامل معها صياغيا تعاملا داخليا .

والحقيقة أن بنية التجريد تتدخل فى إنتاج دلالة الديوان على أنحاء متمايزة .

النحو الأول : يتم فيه تكثيف الصياغة فى دال واحد يحمل الفعل والفاعل والمفعول ، على أن يكون الفاعل هو المفعول دلاليا . يقول الشاعر :

أفيقى .. أعدى لنا الشاى والكعكتين
وردى إلى انهمار الأغانى
لأعرف : كيف أحبك
وأهرب منى إلى أن أرانى(١٥)

فهذه الدفقة الشعرية تئول إلى الانشطار الذاتى داخل الفعل (أرانى) الذى يأتى فاعله (أنا) مغيبا فى الفضاء ، ثم يأتى المفعول من خلال مؤشره الصياغى

(الياء) ، بينما الواقع الدلالى يوحد بين الفاعل والمفعول ، إذ أن الرؤية التى تقوم بها الذات الغائبة (أنا) تتسلط على (الأنا) الحاضرة فى نفس الوقت ، مما يؤكد الطبيعة الانشطارية للذات بين الإيجاب والسلب ، أو بين الفاعلية والمفعولية .

وقد يأتى الانشطار بتمزق الذات بين دالين منفصلين يحمل كل منهما جزءا منها ، أو لنقل إن كل دال يساوى الذات ولا يساويها على صعيد واحد :

نمد يدينا ، ونقضم تفاحتين ، نلفهما كوكبين
صغيرين ، نشعل بينهما جمرتين
تضيق المسافة بينى ، وبينى ، انظر كفيك[١٦] .

فالدالان (بينى وبينى) يحملان الذات ـ على الشمول ـ لوضعها فى بنية التجريد ، أو يحملانها على البعضية لتأكيد الطبيعة الانشطارية داخليا .

وقد تأتى بنية التجريد ثنائية الصياغة على المستوى السطحى ، متوحدة على المستوى العميق ، فيكون الانشطار خارجيا وداخليا :

لا تعبرينى سريعا ... ، قفى لحظة
كى أشدد حائى ببائى ، أنوع قافيتى
وأجود اسمى ، أحاذى خطاى[١٧] .

فالذات تتعامل مع بعض متعلقاتها (خطاى) لتحاول أن تخلق معها نوعا من التوازن الحركى ، بالرغم من أن الخطى لا تنفصل عنها إلا فى منطق الوهم ، وهو ما يعلن عن انفصام داخل فى الذات ، ثم انفصام خارجى بينها وبين ما يتعلق بها .

الظاهرة الثانية :

وهى تمثل ـ فى الواقع ـ نوعا من رؤية العالم وإدراكه على نحو خاص ، وذلك بخلق مفردات جديدة تشى بوجود كثرة غير محدودة لايعيها إلا المبدع وحده ، وهى ظاهرة وفيرة فى شعر الحداثة ، كما هى وفيرة فى خطاب جمال القصاص ، وربما كان هذا المستهدف الدلالى وراء اختيار عنوان الديوان (شمس الرخام) ، وذلك أن مفهوم المخالفة والتناظر يقتضى وُجود (شمس الحجر) و (شمس الحصى) و (شمس التراب) ، وهو تكثر لا يعرف منطقة يتوقف عندها .

ومتابعة الخطاب تكشف عن تردد الظاهرة معلنة تفتت العالم تمهيدا للولوج فى عالم الحلم الذى يعيشه شعراء الحداثة ، فهناك (خشب النوم) الذى يستدعى (خشب اليقظة) وهناك (عشب الليل) الذى يستدعى (عشب النهار) ، وهناك (طائر الروح) الذى يستدعى (طائر الجسد) ، وهناك (عشب الوقت) الذى يستدعى (عشب المكان) وهناك (كراسات النور) التى تستدعى (كراسات الظلام)[١٨] .

الظاهرة الثالثة :

هى (المفارقة) التى تكاد تهيمن على إنتاج المعنى طولا وعمقا ، ولا نقصد المفارقة الجزئية التى تتعلق بالدوال الإفرادية ـ برغم أهميتها أسلوبيا ـ وبرغم ترددها فى الديوان تسعا وعشرين مرة بمعدل أربع بنى للنص الواحد تقريبا ، وإنما نقصد المفارقة السياقية التى تتعامل مع مفردات العالم من منطق (التقابل والتوازن) اللذين يئولان أحيانا إلى (التكامل) ، دون دخول فى مقولة (الدراما) وخطوطها المتصادمة .

يقول جمال القصاص :

استحلت حرقته ، رمحت ناحية

الحقل ، وحكمت حكمتها ، انسطحت

....

كان الشارع منطفئا

ضوضاء المقهى

تفسد عادات القلب[١٩] .

فهذا الامتداد المكانى والزمانى يسمح بتشكيل إطارين متمايزين على صعيد الرؤية الشعرية ، فبينما تبدأ الحركة التعبيرية من دائرة (الريف) ، تتنامى إلى دائرة (المدينة) ، دون أن يكون فى هذا التنامى قفزة تعلن حدة التقابل ، أو تصادم يعلن تضاد الخيوط الدلالية ، وإنما تساوق يعلن عن التكامل المدهش بين عالمين مفارقين .

وقد تكون المفارقة وسيلة لتفجير الواقع بكل عبثيته ، وتفريغه من الإيجابية ، حيث تتداخل الحدود ، فتدخل الوحدة فى الكثرة ، والكثرة فى الوحدة :

فى عكس حنين الشط اصطفت

صفر + صفر

صفر ــ صفر

ميزان المدفوعات ، الممنوعات ، المسروقات

الأشياء انفرطت ، واختلطت[٢٠] .

واللافت فى هذه الدفقة التعبيرية ، تعامل الخطاب مع لغة أدبية لإنتاج دلالية شعرية ذات شفافية عالية ، فاعلة فى إنتاج دلالة مهشمة .

الظاهرة الرابعة :

هى دخول الديوان دائرة (التناص) من منطلق استحضار خلفية غائبة تساند الخطاب فى إنتاج دلالته الكلية والجزئية ، وهو ما يؤكد طبيعة التواصل الإبداعى الذى يلغى مقولة الانفصال الفنى .

والحق أن ظواهر التناص فى خطاب **جمال القصاص** كانت موظفة فى مهمة مزدوجة ، هى تحقيق ثنائية الوعى ، وعى المبدع ، ووعى النص المستدعى ، أو وعى الشخصية التى تم استدعاؤها ، ومعنى هذا أن الخطاب قد حاز لغتين : لغته ، ولغة النص الدخيل ، وهو نوع من الانفتاح الذى يثرى لغة الإبداع ويخصبها بملفوظات إضافية يتم استحضارها عن وعى أحيانا ، وبدون وعى أحيانا أخرى ، وتقوم على التوافق أحيانا ، والتصادم أحيانا أخرى .

وربما كانت أكثر ظواهر التناص (الاقتباس) من الخطاب القرآنى الذى تم سبع مرات بمعدل اقتباس لكل نص تقريبا . يقول الشاعر فى (**أرمى عليك بياض الحجر**) :

نرتجل اللحن والناى ، نمشى وحيدين ، نقطف

من شجر الروح غصنين ، نقذف للنار غصنا

تصير سلاما وبردا ، وفاكهة تطلب الآكلين[٢١] .

فالخطاب الشعرى يقتبس الخطاب القرآنى فى قوله تعالى : « قلنا يا نار كونى بردا وسلاما »[٢٢] فى محاولة لامتلاك قدرة غير بشرية لإطفاء تفاعلات بشرية لا يمكن التعامل معها إلا بهذه المساندة المجاوزة لإمكانات الذات والموضوع .

كما تتعامل بنية التناص مع الخطاب الشعرى التراثى على نحو اجتزائى ، فيتم ــ مثلا ــ استدعاء الشاعر العربى (**العباس بن الأحنف**) من خلال دالين مميزين مجتزئين من بيته الشهير :

أخط وأمحو ما خططت بعبرة

تسح على القرطاس سح غروب

يقول جمال القصاص :

فلمت ملامحها من نقوش الجدار
ونبضاتها تتقاطر فى لجة الكأس
ترشح فى جسمه كالعواء
تخط ، وتمحو
فتصحو الحرائق تحت ثيابه(٢٣)

لكن المفارقة هنا أن الأول رصد المقابلة التعبيرية خارجيا فى (الخط والمحو) ، بينما الثانى نقل التقابل إلى الداخل ، وأصبح (الخط والمحو) وسيلة لاشتعال المشاعر ، لا مجرد رصد لانسكاب الدموع .

وقد تتدخل بنية التناص تكامليا ، كما حدث عند استدعاء خطاب **أبى نواس** :

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

لكن يلاحظ أن التناص قد استحضر وسيطا حاملا لخطاب **أبى نواس** إلى خطاب **جمال القصاص (فيروز)** المطربة اللبنانية ، والوساطة هنا عنصر فاعل فى التناص ، من حيث النقل الزمنى من المعنى إلى الحضور . ومن حيث تحويل الطاقة الدلالية من كونها مقولة لقائل أول لا يقيم اعتبارا حقيقيا لمضمونها العاطفى الشفاف ، إلى قائل ثان يكشف هذه الشفافية ، بل يضيف إليها طابعا إيقاعيا علويا ، ومن ثم يصل الخطاب إلى شاعرنا فى إطاره الصحيح ليوظفه فى إنتاج دلالة صحيحة .

ويلاحظ أن عملية الاستدعاء لا تنصب على المقول فحسب ، بل إنها تخلص — أحيانا — للقائل ، وبخاصة إذا كان حاملا لكمّ مميز من الثقل الفكرى والفنى ، أى أن الاستدعاء ينصرف إلى الخلفيات والهوامش والمتون قبل أن يخلص للذوات ، وهو ما يساعد فى تشكيل الوعى داخل الخطاب ، سواء تم الاستدعاء بالرفض أم بالقبول .

يقول جمال القصاص :

تذكرت شيئا مضى وابتسمت
هجوت ابن هانى ورامبو
وطوحت وردة بودلير والنفرى(٢٤) .

— ٦ —

من كل هذا يتكشف أننا فى مواجهة خطاب شعرى حداثى له خصوصيته التى لا تتنافى مع دخول صاحبها فى دائرة إبداعية موسعة هى (طبقة شعراء السبعينيات) ، وقد أمكن تحصيل هذه الخصوصية بتجاوز البنية الإيقاعية الخارجية والإطار الدلالى الكلى ، والخلوص إلى البنية التركيبية الداخلية من خلال منهج أسلوبى يجمع بين الإحصاء والتحليل .

وقد انصب الإيقاع على رصد الظواهر الكمية اللافتة فى الديوان ، وتفسير تدخلها دلاليا ، سواء أكان الكم ذا طابع تجريدى — كما فى إحصاء الأسطر — أو ذا طابع تطبيعى كما فى الاحصاءات الإفرادية للأفعال والحقول الدلالية ، وكما فى الاحصاءات التركيبية التى اهتمت بالبنى العدولية فى الاستعارة والتشبيه .

وقد أدى هذا المنهج إلى الكشف عن بعض الظواهر الحداثية التى يشارك فيها الخطاب غيره من خطابات شعر الحداثة ، وإن كان تعامله معها قد أكسبها نوعا من الخصوصية المميزة ، مثل كسر قواعد الترابط الجملى ، وتعدد الوظائف النحوية للدال الواحد ، وتنافر جداول الاختيار ، وإدخال البنى — عموما — دائرة الاحتمالات بتقديمها فى تشكيل مفارق للقاعدة .

وهذه الظواهر — بدورها — كانت فاعلة فى إنتاج دلالة لها محاورها الطولية والرأسية ، من حيث التعبير عن تمزق

الذات داخليا وخارجيا ، وخلق مفردات جديدة فى العالم ، والاتكاء على المفارقة السياقية ، ثم استحضار خطابات مساعدة كالخطاب القرآنى ، والخطاب الشعرى ، واستدعاء شخوص بعينها لها ثقلها المعرفى .

---

١ ــ ديوان (شمس الرخام) ــ جمال القصاص ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩١ : ٥ .

٢ ــ السابق : ٥٢ .

٣ ــ السابق : ٢٧

٤ ــ السابق : ٢٦ .

٥ ــ السابق : ٤١ .

٦ ــ السابق : ٢٢ .

٧ ــ البقرة : ١٨٩ .

٨ ــ انظر : الطراز ــ يحيى العلوى ــ المقتطف بمصر سنة ١٩١٤ : ٢/٤٩ ، ٥٠ .

٩ ــ انظر : عروس الأفراح ــ السبكى ــ شروح التلخيص ــ عيسى البابى الحلبى بمصر سنة ١٩٣٧ : ٣/٢٢ ، ٢٣ .

١٠ ــ ديوان شمس الرخام : ٩ .

١١ ــ السابق : ٤٥ ، ٤٦ .

١٢ ــ السابق : ٥ .

١٣ ــ السابق : ٦ .

١٤ ــ السابق : ٣٠ .

١٥ ــ السابق : ٥٦ .

١٦ ــ السابق : ٥٥ .

١٧ ــ السابق : ٤٥ .

١٨ ــ انظر على التوالى صفحات : ٥٦ ، ٩ ، ١١ ، ١٤ ، ١٤ من الديوان .

١٩ ــ السابق : ٨ .

٢٠ ــ السابق : ١٠ .

٢١ ــ السابق : ٥٤ .

٢٢ ــ الأنبياء : ٦٩ .

٢٣ ــ شمس الرخام : ٤٢ .

٢٤ ــ السابق : ٦١ .

محمد فريد أبو سعدة



ثـــلاث قصـــائد

١ حصـــاد

وقف الحصَّاد المتعبُ
يمسحُ عرقَ الروحِ وينظرُ فى إشفاقٍ
نحو حقولِ نساءٍ يتململنَ
ويتنفَّضنَ من الذكرىَ
ـ ياه
ابقيْنَ إلى أن أصنعَ من ولهى فخذينِ
ومن نزقى عصفوراً
يركض فوق زبيب الحلماتِ
ومن ولعى بالسّرّةِ شكلَ الميضأةِ

فأغسل روحى بالماءِ

وأعضائى بالنارِ

وأعلن أنى جسدٌ أحدٌ

تتخبَّأُ فيه قبائل   لا أعرفها .

٢ كان يـــدندن أغنـــية

فى الشفق الذهبىّ

وجهٌ يطفو

وَكريمٌ جداً هذا الطفل الملكىّ

إذ يصنع مائدةً لذباب الصيفِ

وحطَّ عليها عينيهِ وشفتيهِ

وراح يدندن أغنيةً

ليسامرَ كل ضيوف الحفلةِ

دون مبالاةٍ باللحن الرسمىّ

يمشى منفرداً

يقطفُ باقاتٍ من ذيل القطةِ

كان خجولاً بإزاء النهر

يجرِّبُ أسماءً أخرىَ للماءِ
وينشغلُ قليلاً
بالشفق المتكىء على صفصاف القريةِ
(كنت أراهُ من النافذةِ غرْيباً)
تتشاجرُ كل عصافير الجنةِ
حتى تقف على كتفيهِ
تحاول أن تقتادَ الأغنيةَ إلى اللحنِ
ولكن الغجرىّ يراوغهن
ويبدأُ فى القهقهةِ
وقد حملته عصافيرُ الجنةِ من إبطيهِ
خفيفاً كالفِلِّين
وتمضى فى الأفق الذهبىّ

٣ الاخــــــــر

كانت تخلع فى بطءٍ
حمالة ثدييها تلمعُ فى زغبِ الضوءِ
وترمى عينيها كالخطافِ علىَّ

فتأخذنى الرجفةُ كل مساءٍ
حين تقودُ السكانَ كوابيسُ النومِ المألوفة ،
وترصصهم فى الأقبيةِ المظلمةِ
كأسماكٍ دون رءوسٍ
ينتظرون الصحو أو الموتْ
كل مساءٍ
تقفُ المرأةُ فى الشباكِ ،
قبالة شهوتى النافرة كرأسِ حصانٍ ،
تبدأُ فى ترتيب طقوسٍ غامضةٍ
بينى والمرأةِ عشرون سنةْ
وثلاثة أمتارٍ من ليل
حين تقابلنا بالصدفةِ
كانت لا تعرفنى
كنا غرباءَ تماماً فى الليل
بدأت طقسَ العرىِ
فكدت أقولُ
كفى
وبكيت .

سعيد الكفراوى

فى حضـــرة الحكـــايـــات



الخـــوف القـــديم

خالتك «أم بلال» المرأة المقطوعة ودعتْ «بلال» كبدها ، ووارته المقبرة القديمة ، وعادت مع المشيعـين للبلد مـع صفار الشمس .

كومة من جلاليب سوداء ، وطرح مبتلة بدمع العين ، راجعة من دار البقاء إلى دار الفناء

يا نضرى يا ابنى . كبد أمك . انقصف شبابه ولسه مدخلش دنيا .

نهنهتْ عجوز ، وأثارتْ برجلها العفرة .

وانقضت أيام .

راح فيها القمر ، وعاد .

خالتك «أم بلال» تقف فى الوسعاية ، أمامها محل «أمين زايد» الفكهانى يرص أقفاصاً من فاكهـة آخر المـوسم ، وبجانبه مقامة نَصْبةُ «رشاد نعيم» المسقفة بالخيش وقش الأرز ، والمحمولة علىٰ سيقان من خشب الكافور ، وكراسى خوص مبعثرة فى المكان وزبائن منتصف الليل يثرثرون من غير معنى ويغتصبون من قلوبهم ضحكات لا تسر خاطراً ، ولا تبهج نفساً .

فى نور النصبة تتكـور نسوة بجـانب الجدار يسـتـرن وجـوههن بطـرحهن ، وتبـرق فى الضـوء عيـون لامعـة لحيوانات أسيرة .

سارتْ المرأة حتى اقتربت من المقهى تتأمل الناس بعين زائغة وقالت :

ــ «بلال» .

هَمَّ رجـل نصف همة ، يعكس وجهـه النـاشف دهشتـه وتساءل :

ــ ابنك ؟. ماله ؟

ــ نادانى .

وتبادلوا النظر ، وقد تسللت رعشة إلى أبدانهم :

ــ ناداكى !. ناداكى ازاى ؟. هو مش مات ؟

ــ نادانى من التربة .

ــ من التربة !. الولّية الظاهر إتّخبَلِتْ

تتمايل مراوحة مكانها ، تتأمل جمع الناس بنظراتها الزائغة ، غير مستقرة فى مكان ، على فمها بسمة معلقة تشى بالخبل الذى ركبها فأطار منها العقل ، تشبك إصبعها فى أذن «قلة» مملوءة بالماء ، يلتمع النور على سطحها البارد ويبرق ، وبيدها الأخرى «صُرّة» سوداء بها خبز ناشف ، وعلى كتفها ثوب ابنها المفارق .

أعطتهم ظهرها وسارت . صاح فيها رجل :

ــ على فين يا ولّية ؟.

استدارتْ المرأة الضئيلة ، المضروبة بذكرى وحيدها وقالت :

ــ رايحة . رايحة له . هناك . فى التُرب .

ضحكتْ ، ثم درجت على التراب فى عمى الليل . من زقاق لزقاق ، ومن شارع لحارة . تسيرُ على غير هدى ، تحيا أوقات جنونها،وتغوص فى بئر حُـزنها . تقف عند ضريح الولى وتبتسم ، وتعبر قنطرة الترعة ، تتأمل الماء بضنى جريان التيار الذى ينساب شريانه إلى قلبها . تنفرط الكلمات من فمها لا تعنى شيئا سوى : الرحيل ، والوحدة،والفراق ، ووحشة الدار،وعُرْسْ الولد المفارق . تتسلل عبر ممرات المقبرة فتروى الصبارة من «قُلّتها» ، وتنصت لصوت الريح فى أعلى الشجر ، وتتأمل الجمال الباركة على ظهر كل قبر .

أمام الفتحة سوّت الأرض السبخة بلحم الموت القديم ، وسمع قلبها نبض الليل . نشقت ثوب الولد ، وطوته وسادة وضعت عليها رأسها ، ولم تنم .

خالك «السيد سماعين» الشيخ الذى تجاوز السبعين من زمان ، والذى يغادر بلده «الراهبين» كل جمعة ليزور صاحبه خالك عبد البارى أبو موسى» فيفرشون الحصيرة تحت «دّكر» التوت القديم ويتعشون متسامرين حتى مطلع الفجر .

خالك «السيد» هذا تدرج ركوبته الحصاوى فى ذلك الهزيع الأخير من ليل «هاتور» البارد ، عائدة إلى بلدها «الراهبين» بعد الزيارة ، مسرّجة بقطيفة حمراء ، وملجمة بلجام من جلد الثور ، وعلى رأسها زينة بجلاجل تلمع ضاربة أرض الأسفلت بحداوى من حديد لها صدى جليلا فى ليل القرى .

خالك «السيد» هذا مفتوح الصدر على الآخر ، ينعشه الهواء ويبهجه ذلك السكات المحيط فيتأمل عظمةَ الخالق ، ووحدانية النجوم فى العلالى ، مركبة كالفوانيس فى السماء العالية . يتفكر فى العالم الذى ينظمه صاحبه ، وفى الأجساد التى على مراقدها تعبة من كد النهار ، ويتأمل بَـرِّية من غيطان حواليه ، ناعسة تحت فضاء المولى الفسيح .

ــ سبحانه .

قالها ونخس الحمار فى جنبه فهمّ بالخطوة الواسعة . انحرفت الركوبة عن السكة الزراعية إلى المشاية الترابية التى تقود لسكة الترب . كان كلما اقترب يقرأ الفاتحة وسورة العصر ، وآية الكرسى مرات . ما يخشاه كلما أوغل الليل ظهور أرواح الموتى الهائمين باحثين عن ملاذ ، وباسم الله « أهل تحت الأرض » الذين يكبسون على فِكْره فيكثف القراءة ، ويطلق التعاويذ .

تجاوز «الحصاوى» أول المقبرة ، بعدها انخبل فجأة ، ورجع بظهره «وهات يارفس» مطوحاً برأسه بلا معنى ، يتخبط فى خوفه ، ويدور كمن ركبه الجن ، خاف الخال على

نفسه أن يهوى من فوق ظهر الركوبة فلبد علـى مقدمـة السرج ، ولصق قدميه فى جنب الحيوان وصرخ متخبطا :

ــ حاه .. هش . حاه .. مالك اتخبلت كده ؟. جاتك الغم .

فى نفس اللحظة تخطو خالتك «أم بلال» آتية فى سحرها الخفى كالمنومة ، تبرز من قلب الظلام خارجة من عمق قبر ابنها تكتسى بسواد أيامها وتبتسم ، لها وجه يشف تحت النجـوم ، تتقدم وتقبض بمخـالبها عـلى مقود الحيـوان مبتسمة فى وجه الرجل .

خالك «السيد» مات فى جلده ، وضربه الخوف من أعلى عموده الفقرى حتى أسفله ، ولم يستطع حبس بوله فتركه غصبا عنه يسيل ، فاقدا الحس حتى بسخونة الماء .

صرخ الشيخ فى الليل صرخته فجابت آخر الدنيا .

انبلج النهار .

دبت رجل ابن آدم على السكة .

أول خـلائق البلد يسـير فى أول لمعة للصبـح ، ذاهبا لزرعه . يمر عبر طريق المقابر فيعثر،صـدفة عـلى امرأة متشحة السواد ، تبتسم ، قابضة بمخـالبها عـلى عنان ركوبة مطهمة بالنحاس ، والأجراس ، والقطيفة الحمراء فيما يمتطى ظهرها الرجل كبير السن ، لكنه كان ميتاً .

الـــوز العـــراقى

شيء غريب ...

كأن السماء تسكننى ، وأنا أدور بها بغير جناحـين ، مبهور النفس ، تزحم عينى الألوان ، وصبوة للنهار ، وأنا من غـير جناحـين ، والشمس عروس فى ثـوب من خيوط الذهب . أهبط وأصعد حتى السماء التى تسكننى ، مالكاً وحدى الفضاء المفتوح ، بإذن ربه تعالى ، متهاديا كطائر .

تحت عينى البلد ، والمقام ، أبتهج وأنا أطير ، وأصرخ من الفرح ، وأنا أهوى . أنادى على عيال الحارة .. هيه ... هيه ... هيه ... هل أنادى على السماء البعيـدة ، وألحق بمؤخرات الطيور . أهبطُ حتى مجرى النهر ، وأصعد ثانية حتى التخـوم البعيدة ، هـا هم أخوتى ، ورفقـائى عنـد البستـان ، يصنعون مـراكب الورق ، وتمـاثيل الطـين ، ويلعبون الكرة الشراب . يشيرون ناحيتى بأصابع صغيرة ويصيحون « الولد يطير ... الولد يطير » .

انتبهتُ على زغدة فى جنبى :

ــ مالك يا ولد ؟. ناقص ترقص وانت نايم .

فتحتُ عينى معاتباً :

ــ ياسلام يا امه . صحتينى ليه بس من عز الحلم ؟

ــ حلم !. خير . اللهم اجعله خير .

ــ كنت باحلم إنى باطير .

ــ يوه . إيه حكاية الحلم ده معاك يا ضنايا ؟.

ضربتنى على فخذى ، وعابثتنى . هرشت لى ظهرى ، فأحسستُ بطراوة يدها ونعومة كفها ، وقبلتنى على خدى :

ــ قوم يا ولد بلاش دلع .

بدا لى النوم مفرحاً ، فـأردتُ أن أعود إليـه وتثاءبتُ فاردا بدنى على آخره ، شادا الغطاء حتى اذنى :

ــ والنبى سيبينى يا امه أنام ، يمكن الحلم يرجـع تانى .

وانقلبتُ على جنبى .

رأسى التى مـايزال يسكنهـا اللـون الأزرق ، واللـون الأخضر ، ولون الفضة ، ولسانى الذى يلحس الـريح ، وصور المقام ، والعيال ، والشمس التى تضرب ماء النهر .

« لو يأتى النوم من الطاقة فيأخذنى ثانيـة حتى السماء البعيدة ... لو .. »

ــ يا واد قوم الشمس ملت البلد .

تـأملت المصباح عـلى الحـائط بشعلتـه الملمـوسـة بالهباب ، وصنـدوق الخشب ، والبريـه المركـون بجانب «مشنه» العيش المستقرة فى الركن ولها رائحة .

يعاودنى حلم الطيران . دائما أطير فى المنـام . أفرح بالنهار وأترك نفسى أعدو عـلى الجسر عامـلا من ذراعى جناحين ، وأظل أطير مثل الطائرة ، مطلقا صوتا ممدودا كالأزيز . يشير ناحيتى العيال قائلين :

ــ الواد ده أهبل ... فاكر نفسه طيّارة .

ويضحكون .

من خلال الشباك سمعت أبواباً تفتح ، وأقداماً تخطو على السكة ، وأصواتا ترن فى الساحة . تأكدُت أن النهار قد طلع ، وأن الحلم قد غادر ولن يعود .

صحـوتُ ودخلتُ فى ثوبى «الـزفـير» المخطط.رششتُ وجهى بماء الحنفية ، وفطرتُ «خرطة» الجبنة القريش ، وشقة من عيش القمح ، وخطو ت عتبة الدار إلى الحارة متوجهاً لِفُمْ البحر .

كانوا هناك يتحلقون حول جرو صغير (العيال الـذين أراهم فى الحلم) وقد شدوه من رقبتـه بحبل بينمـا ينبح الجرو نباحات صغيرة ، ومتقطعـة كالصفـير . يعابثـونه فيهجم عليهم هجمات خائبة على طول الحبل المشدود فى رقبته ، خلفهم المدار ، وتـوتة الحـاج «رضوان» ، وبئـر «المصاروة» المُعْيَنْ .

رأونى قادما فأشار ناحيتى الولد «محمود» وصاح .

ــ أبو ناموسية كحلى وصل ياعيال .

وضحكوا .

صعـد دمى ، وبلعتُ ريقـى ، وشممتُ رائحــة روث البهيم ، وتأكدتُ بأن يومى طويل مع أولاد الحرام هؤلاء .

قلت :

ــ مش امبارح حلمت بَرْدُه اننى باطير .

ــ تانى .

ــ آه والله .

ــ الواد ده إيه حكايته مع الطيران ؟.

ــ مش باقول لكم إنه فاكر نفسه طيارة .

وجعلوا يكشطون وجـه الماء بقطـع الشقاف ، وكلمـا زحفت شقافة إلى بعيد هللوا . ربط الولد صاحب الجرو جروه فى شجرة السنط عـلى المدار ، وصعـد التوتـة يهز فروعها فيسقط الثمـر على الأرض فى هبـدات مكتومـة ، وكانوا يلتقطونه نافخين منه التراب ، فيما تترك أقدامهم الحافية على الأرض علامات .

رفع «المحمدى» ابن خضرة الفاسكة رأسه وقال لى أمام العيال :

ــ وأنت يا له مادام بتحب الطيران كده ، روح اسرح لغاية حوض «الغنايم» هتلاقى هناك الوز العراقى . امسك لك فى رجل واحدة وهى هتاخدك وتطير طوالى .

ومضوا .

صفرتْ أذناى . وأدركتُ للحظة أن الولد هبش قلبى . وتذكرتُ حكايات البلد عن الوز العراقى .

تقدمتُ ناحية البئر الغـويط ونظرتُ فيـه مستندا إلى سوره الحجرى . صرختُ «هوووه» فجاءت «هوووه» أخرى صاعدة من قرار البئر . صرخت ثانية « الوز العراقى » فدومت حتى البراح البعيد .

«المحمدى» ابن خضرة . ابن الولية التى يبيت فى شق كعبها الثعبان ، أطار عقلى ، وفتح أمام عينى سكة وعرة . هل أروح لأرض « الغنايم » وأرى الوز العراقى هناك ؟

عزمتُ ، وتوكلتُ .

أخذتُ طريق «المشـروع» وعبرتُ القنطـرة الخشب ،



وتوغلتُ وحدى فى الغيطان البعيدة . كانت على المدى ، أراضى الغلالى المحصودة مفروشة بما بقى من سيقان القمح ، بينما تشم غيطان الذرة النيلى الأرض بخضرة الربيع . انحرفتُ ناحية حقل « الغنايم » المقطوع . كانت قدماى تعرفان الطريق ، وكانت عيناى يغشاهما ضوء الشمس التى حميت وكأنها العشرين شمسا .

دخلتُ أرض الذرة ، ومشيت محاذرا حتى شرفتُ على الأرض«الباء»الشراقى.كان الطير هناك فى منازل ربه ، ينحنى على الأرض كأنفار العزيق ، ويبدو فى بياضه المشوب بحمرة خفيفة كأهَل الله الساجدِين . كانت كل وزة فى حجم رجل ، لها ساقان ممدودان ، ورقبة طويلة بها رأس صغير . الأرض الشراقى مشققة ، تأتى مياه الرى

من القنـوات البعيدة فتنسـال فى عروق الأرض العطشى فتطرد الجرادة والضفدعة ، والدودة ، رزقاً حلالا لمناقير الطير الساعية لرزقها .

ـــ آه .. الوز العراقى .

زحفتُ عـلى بطنى محـاذرا . كنت أزحف فى القنـاة الصغيرة بالقرب من الحقل يسكننى هاجس : أنه لو بدا منى صوت سوف يفزع الطير ويطير . حدثتُ نفسى حين اقتربت : سأقبض بيدى على ساق الوزة الكبيرة هناك ، ثم امتطى ظهرها وتطير بى عند النجوم ، وأشاهد قبة الولى ، والعيال على الشـاطىء ، وأسمع جـرس المدرسـة وأرى سطوح السراية القديمة وأتأمل تماثيل الطين .

ما إن هممتُ حتى أحس بى الطير فطار ، وكأنما أعطى لنفسه علامة . يهف بجناحيه ، ويطلق صوتا كالنذير .

كنت أتطلع إلى العلالى بعد أن أفلت منى الطير ، وقد أخذتنى المفاجأة .

وكنت أبكى بحرقة ، وأجفف دموعى بكم ثوبى ، ولم تكن الأرض تحت قدمى ثابتة ، يندفس مشط قـدمى فى الأرض الشراقى التى لم تكن ثابتة ، وجعل الوز يدور فوق رأسى ويضرب بالصوت .. كأنه الوداع .. الرحيل ، وبدتْ سماء الحلم تنكسر فيها روحى ، وخط الطير يستقيم خلف مُعلمه،ويهف بالجناح فى السماء البعيدة ، يضرب الريح ويذهب ويختلط على الوقت وأرانى أزعق باكيا :

ـــ مع السلامة يا وز يا عراقى .

واشتد نحيبى فصحت بأعلى صوت :

ـــ فى ألف داهية يا وز يـا عراقى ... الله لا يـرجعك يا وز يا عراقى .

النســيان

فى الباحة شفته يجلس على الدكة الخشب ، مطـرق ، وركبته عند حنكه . كان يغطى رأسه شال متسخ ، وتقبض كفه على ذيل الثور وتهش به الذباب من حوله . جديـان يتناطحان بعداوة ، وكلبة غافية فى الظـل يهارشهـا ستة جراء باحثين عن رضعة اللبن .

تأملته بحنين يهز البدن ، وقلتُ فى نفسى :

« مكانك القديم أيها العائد من سنوات فاتت »

ـــ يعنى كان لازم تغيب يا خويا السنين دى كلها .

صوت أخى يتردد بداخلى بصدى غير جليل ، يضرب قلبى فيختلج . « من الذى أراد أن يغيب ؟ »

«تذهب وينقطع حبلك السرى ، ثم تعود لتنبش الزمان القديم »

ـــ أعرف ... فقط أعرف .

العم « عبـد الغفـارأبـو هـلال » رفيق أبى الميت ، وصديقه ، ذاك الذى ولد فى زمن وفرة المطر ، وخيـرات الأرض التى كانت تكفى الجميع ، يتأملنى وأنا أقف أمامه بعينيه الضيقتين ، الكليلتين وقد ضربه الهـرم ، متوتـر الملامح وقد تغضن جلد وجهه وأخذ شكل الرماد ، كأنه يود أن يقول شيئـا . وسمعته يهمهم بكلمـات لم أتبينها خرجتْ من غير معنى ، ثم غاب عنى كمن ستره الظلام .

«وكان أخى قد حكى لى أن أبى قبل أن يموت ، كان قد رأى موته وشاهد فى المنام نعشه يخرجون به من بوابة الضوء ، إلى ساحة الظلام ، حيث سمع صوته فى الهزيع الأخير من ليله يصيح « لو أستطيع أن أرى الولد لأخبره» .

ما الذى كان يود أن يخبرنى به أبى ؟

ما السر الذى مات به ، محبوساً فى صدره ، ومدفونا معه فى التراب ؟.

« لعل العم رفيق أبى يعرف ربمـا أخبره قبـل أن

يموت » .

اقف على حد الظل ، على يمينى الجراء التى تبحث عن اثداء اللبن ، وخلف العم «القاعة» القديمة فى اسر العتمة . انتفض قلبى ، وعادت بى الذاكرة إلى زمان .

«وكنتُ اراهم ــ فيما مضى ــ يتحلقون حول النار ، عليها براد الشاى لا ينقطع غليانه ، ينتظرون فتح الهويس ليباركوا الماء ، تهب عليهم من الحقول رائحة الزرع ، والأرض المرويّة ، يسمعون من الاعالى صرخة الطير ، ينتظرون انبلاج النهار ليواصلوا تعبهم فى الغيطان وعلى السكك . ابى بجانب العم يطلان على الحلقة براسيهما ، وعيون الصقور لا ينقطع مزاحهم الذى يبعث على الضحك ، والكركرة ، وخلّو البال . يخرج صوت ابى عاليا :

ــ والله يا أخى احتار دليلى فى الهبابة دى اللى اسمها الدنيا .

يرد العم :

ــ مالك « يا سلامة » خير ؟

ــ بقرة العمدة تولد امبارح عجلين ، وبقرة الغلبان الواد «البحيرى» تفطس وهى بتولد .

ــ جرى لك إيه « يا سلامة ؟ » ده مُلْك ومنظمه صاحبه ، يمكن لو أعطى «للبحيرى» يفترى على الخلق .

«أدراج صغيرة مقفلة على حكمة السنين تنفتح فجاة بالدهشة . معنى للحياة ينبثق ثم يغيب تاركا لحكايا الموت أن تتسلل إلى الحلقة فيحضر الغائبون . ياتى من مات من زمان . الجدود والجدات ، وافاضل الناس ، يتحولون إلى سيَر وملاحم متجولين حول النار . تنفرط الحكايا كلمات من حنين . يلمحنى العم أختبىء خلف بوابة فُمْ الترعة فينادينى . تعالى يواد يا ابن سلامة . اسعى إليه خفيفا فإذا ما وصلت عنده ادخلنى فى «حرآمه» المشغول من صوف الغنم ، والتى لا تفارقنى رائحته . كان القمر يطل من محند شباك النبى ، يبعث ضوءا شاحبا ، ضاربا الظلام الثقيل فتصفو الذاكرة ، فيما تهب على الليل الريح المديدة ، وعندما يعطينى القرش اقبض عليه بكفى واندفع جاريا بالشوط على ألجسر فى اتجاه البلد » .

تأملنى العم العجوز ورفع وجهه ناحيتى . الزمن رسم خطوطه ، وطوى صبوات تلك الأيام التى خلت . تجاوزت النار الحية ، واقتربتُ منه . أخذتُ يده وقبلتها . كانت تنفر فيها العروق الزرقاء،قابضة على موتها ، فيما تنتشر الخطوط حافرة لها سككا لا تنتهى كالمقادير .

ــ عمى عبد الغفار

ــ مين؟

لم يعرفنى .

هوت الذاكرة فى البئر العميق ، وشح نظر الكهل ، وانطفأ نور العين ، وبدا كمصباح نفد زيته .

وضع يده على رأسى ، وتحسس شعرى .

« مشيب يخط رأس الغلام الذى أخذته كثيرا فى «حرام» الصوف » .

«اخبرنى يا عم عما أريد أن أعرف » . قال :

ــ مين ؟

ــ أنا « كريم » يا عم « عبد الغفار » .

ــ « كريم » مين يا ابنى ؟

ــ « كريم » ابن « سلامة » صاحبك ورفيقك .

غاب . راح . وانتظرته أن يجىء ، حتى إذا جاء صوته سمعته يُجيبنى :

ــ « سلامة » !.. « سلامة » مين ؟.

راعى الليل

فى الليل .

يستعصى المنام ، ويدُرك الشيخ القلق : أن ليلته طويلة ككل ليلة ، وأن لاعزاء لروحه المتعبة .

يتوسل « فراج » أفندى الشيخ الطاعن فى السن إلى النوم فلا يجىء ، لحظتها يحلو له أن يستعيد أيامه ليدفع عن نفسه الوحدة ويتعزى بما كان .

يجلس على حافة السرير . كفاه على أذنيه ، مطرق الرأس ، وقد انحبست حياته بين هذه الجدران الأربعة سنوات طويلة ، بعد أن فارقته زوجته بالممات ، وتزوجت ابنتاه ، يراقب الصراصير وهى تدخل من تحت ثقب الباب متجولة فى طريقها إلى الحمام . يجلس.يضنيه السؤال : لماذا يشعر بأن أيامه غير محتملة ، وأنه فى آخر العمر يبدو كمتاع قديم ، زائد عن الحاجة ؟ .

جدران باهتة ، وستائر مهترئة فارقها اللون . وأثاث من زمان يقاوم الفناء ، وسجادة على الأرض انمحت صورها الفارسية ، وإطارات على الحائط يحتجز زجاجها صوراً لذكريات قديمة ، وصورة للزوجة على خوان «الأستيل» المجزّع بالنحاس المطموس اللمعة .

— كل ليلة تفوت تقرّب الموت . نحمده على كل حال .

صمت قليلا ثم قال :

— لعلهم يخرجون الآن .

نهض خارجا للصالة ، ثم وقف فى الوسط . بدا كمن نسيه الزمن تحيطه سكونية باردة ، ويفعم روحه إحساس بالمهانة . ما يؤذيه أنه بعد هذا العمر يجد نفسه يتسول لحظة من حنيّة فلا يجدها . جلس على كرسى فى الصالة بعد أن فتح باب الشرفة . تأمل الليل وأشعل سيجارة . الشيخ الضئيل يتنفس متنهدا ، طارداً من صدره الدخان ، متأملاً مصباح السقف الملون الذى يفرش الأرض بأخيلة ملونة ، وثقوب من النور تبرقش السجادة القديمة .

— حتما سيخرجون . ككل ليلة ، سوف تأتى أصواتهم .

انفتح باب الشرفة التى تقع فى الجانب الآخر من الشارع ، وسمعهم يخرجون . هتف لنفسه :

— شىء طيب . هم الآن يخرجون ، ويتكلمون .

يجلس الجيران فى الشرفة بين أصص الزرع ، تحت « التندة » القماش . يسمع ضربات أحجار الدومينو والطاولة يتذكر حديثهم بالأمس . يود أن يواصلوا ما انقطع . يعرف أن ابنهم المسافر سوف يعود ، وأن الولد الصغير يحلم كثيراً ويتكلم فى نومه ، بل يعرف أيضا العلاقة التى تربط البنت الشابة بجارهم الشاب . يأتنس بالصوت والبسمة . والموسيقى المنبعثة عبر الشارع حاملة الألفة والونس .

والله يا « مصطفى » الصيف فى الساحل الشمالى أحسن .

— لا يا بابا لا تطاوع ماما . لا يوجد أحسن من اسكندرية .

وأنا مالى أنا عاوز أسافر « قبرص » هذا العام .

— يا جماعة الصيف عليه بدرى .

ها هم يثرثرون فيأتنس . يكسرون حدة الوقت ، وإحساسه المروّع بوحدته .كأنهم أسرته . يصبرون روحه بالتعازى القديمة فيتنقض قلبه ، ويسرى فيه تيار من الشجن ، ويشعر بدمعة ساخنة تطفر من عينيه فيما يسمع صوته خارجاً من بين ضلوعه :

— فقط خاتمة من الونس .

سمع تثاؤبهم ، فأدرك أن النوم قد حل ، وأنهم على وشك الفراق . غادروا الشرفة وأغلقوا بابها فحل الصمت ، واحتاج هو وقتا كافيا ليدرك من جديد أنه أصبح وحيداً . مسح بعينيه الشارع ، ورأى من خلال غفوة مفاجئة مجاميعاً من الناس وقد ارتدت السواد ، تخوض عبر الصمت شارعاً غارقاً فى انعزاله . يحملون نعشاً يسبح فوق الرؤوس . يسيرون به فى جنازة صامتة تحت مصابيح شحيحة النور ويعبرون المنحنى الذى يقود إلى المقابر القريبة . كانوا يخوضون فى أرض موحلة وقد أشبعها المطر . انتبه بعد أن ضربت رطوبة الليل عظم الشيخ فنهض ودخل شقته وأغلق الباب . سمع رياح الخماسين تهب على نحو فجائي ، وتدور بتراب الشارع الذى يقطعه الآن صخب سيارة عابرة .

شغَّل المذياع فأتى الغناء التركى من بعيد ، يدفع إلى قلبه الماضى بغير هوادة ، وانفتحت الذاكرة على طاقات من ضوء باهر كاشفة ومُعَزِّية . تذكر أنه كان يعشق تلك الأغنيات ، وأنه كثيرا ما سمعها على اسطوانات تدور فوق «فينوجراف» عتيق .

قال لنفسه «على المرء أن يَقنع بخواتيمه» ، واقترب من الصورة المعلقة على الجدار «عليك أن تعتقد فى ذلك» الصورة فى إطارها البنى الكالح . هو وزوجته وطفلتيه يقفون على شاطىء البحيرة فى «أسوان» ذلك الامتداد الهائل للماء ، وتلك النوارس البيضاء تحط منقضة على الصفحة البيضاء فى نبض حىّ . الفندق القديم وحديقة النباتات ، والجنادل الجرانيتية الجاثمة فى المجرى وقد رُسمت عليها الكتابة الطيور ، والشموس المشرقة ، والعربات المتوجة بالسهام الملكية تضوى فى شمس الشتاء . الصورة تأتى للذاكرة بما فات وانقطع . يتأمل النظرة فى العيون ، وتهب رائحة المكان ، ويلحس بشفتيه طعم الريح .

يندهش «فراج» أفندى من ذلك الماضى الحىّ الذى له رائحة الحليب ، والذى يتسلل من أركان الشقة فيحيل بدنه الهش إلى أسى على نحو يجعله يقاوم البكاء . كأن زوجته تأتى من الممر ، الذى يقود إلى المطبخ ، تحمل صنية عليها أطباق من الحلوى ، تتبعها ابنتاه . ورآهن يجلسن عند قدميه على البساط الجديد وينظرن إلى النجوم . صاح :

ــ هكذا أنت . تُدللينني كالأطفال .

ــ ومن غيرك يستحق أن يدلل .

خفق قلبه الذى لا يكف عن محادثة المفارقين ، وسمع تنهداتهم فى الأركان . ابنتاه .
أين هما الآن ؟

تقطنان بالضاحية البعيدة من المدينة وقد انقطعتا عن زيارته ، وانشغلتا بحياتهما ، حتى فى الأعياد والمواسم تكتفيان بالاتصال به بالهاتف ، وأنه بين الحين والحين يقطع تذكرة المترو ويذهب لزيارتهما لكنه بعد وقت قصير يرى الضجر فى عيونهن فينهض واقفا :

ــ سوف أذهب .

ــ ما بدرى يا أبى .

يتأملهما ويعرف أنها دعوة للفراق .

نظر إلى فراشه ، وخاف أن يأتيه الموت فجأة فتوجه إلى دولابه وأخرج بذلته المخططة وخرج من الشقة فى هذا الهزيع الأخير من الليل . يهبط السلم وبداخله يخيم ظلام آخر العمر . رأى عددا من القطط تعلو صفائح القمامة فى عراك صاخب . سمع صفير القطار فى البعيد ، وعاين ريح الخماسين وهى تشتبك مع النجم . كانت المدينة قد هدأت تماما وقد تغيرت شوارعها .

كان يمشى من غير هدف فى وحدة مطلقة .

اجتاز سياج المتحف القديم ، وشريط الترام ، ورأى قبة

البرلمان ، وقرأ على الحائط إعلانا عن معركة الفرسان .

وجد نفسه أمام قسم شرطة المدينة العتيق ، فى ذلك الشارع العتيق ، الذى عايش أزمنته المتواترة . اجتاز بوابته وسار فى الممر يتوسط حديقة خربة ، وصعد الدرجات الثلاثة حتى إذا ما وصل الباب برز له العسكرى المناوب فى كسوته السوداء سائلا إياه .

— إلى أين يا والدى ؟.

رد عليه بصوت كأنه احتراق الشموع .

— داخل . عاوز أقدم بلاغا .

الرحاية

— اللى خلق لاشداق ، يتكفل بلرزاق .

خرج الاتكال على صاحب الرزق من خلق جاف ، استندت صاحبته بكفها الشمال على الأرض ، وباليمين على فخذها وهَمّت واقفة ، وقد أطلقت آهة مديدة كعمرها ، وهبت عليها من الجهة الغربية ريحَ عتيقة برائحة رماد أول الصيف

مشت تعرج بجوار سياج القش الخارجي يصحبها نور شاحب لا تكاد تعرف مصدر سطوعه . وصلتْ قِبْلى الدار حيث الرحاية الحجر موضوعة هناك عند حزم القش ، والوقيد بالقرب من حظيرة صغيرة لدجاج ينبش الأرض ، وماعز مربوطة بجوار حائط من طين النيل تجتر طعامها ناعسة ومغلقة العينين .

لو تُقطع يد الزمن الطويلة ، ويغلق فى وجهنا الباب ، يستريح منا ونستريح منه .. لو ....

تنهدتْ وحملتْ مقطف الأذرة الصغير ووضعته بجانب « الرحاية » ، واحتضنتها برجلها وأخذت تصب حبات الأذرة فى الفتحة العلوية وقبضت على اليد بكفها التى تشبه المخالب ، وأخذت تُدَوّرها ، تطحن الحبات التى تنسال وقد انطحنت تماماً .

صوت الرحاية فى سكون الصبح دجدجة على أرض جامدة ، غير قلقة . هزيم لحشرجة مكتومة ومنضغطة لها ضرس تطحن ، والمرأة الكهلة تدفع اليد بعزم عزمها ، والتى طالما قبضت عليها سافحة الدمع والعرق .

قالتْ :

— اللى نبات فيه ، نصبح فيه .

وتذكرتْ الذى له وجه الرماد ، الذى ضحك على الزمن وسرق منه مائة عام ، مشى بها من البر إلى البحر ، وشارك فيها الشمس والقمر . مائة عام . يتدثرُ الآن بكفنه قابعاً فى حضن الطين . وأدركتْ — هى — التى تصغره بثلاث عشرات من السنين أن العمر طال ، وباخ ، وأن حياتهما ثوب تهلهل ، وأصبح من الرميم . قالت :

— أقوم أفطّره .

ووجدته يعتمد حصيرة من سمار ، متآكلة ، بجسدٍ من ضوء كأنه لايُرى ، يميل بفخذى طفل صغير كجريدتى نخلة ، ورأس غراب نُوحى ، يدخل فى كتفيه الذين يلامسهما أذناه ، متجليًا لها فى قعدته كيسا من عظام ، يدندن بكلمات لا تعرف لها معنى عن ... الحجر ... والطاحون .... والمأوى الأخير للطير ... وعيناه اللتين بهما آخر ومضة حقيقة لحياة مفارقة ، حيث تنظران إلى الأشياء لا تود أن تفارقها .

صاح فى وجهها بكلمات متكسرة وذاكرة مختلطة :

— أنت مين ؟... هيه ... أنت مين ؟

— أنت صحيت ؟.

رماها بنظرة ، وأكل خديه بفكه ، وغادرها إلى التخوم البعيدة للضباب .

قالت :

ــ لو ربنا يفتكره، ويرّيحه من الدنيا . ده بقى رميم . لم تكن عيناه من رماد ، كانتا بصة من ألق تسكن مقبرة من عظام .

رد عليها بكَرْشَة النفس :

ــ انشاء الله انت . انشاء الله انت يا حفيظة .

ارادت أن تقول له : أن الحياة صعبة ، وأنها ترد أن يذهبا معا ، وفى يوم واحد ، ودفنة واحدة ، لأنها تعبت ، ولم تعد تستطيع شيل الحمل وحدها ، هى المقطوعة من شجرة ، وهو من فاته زمانه ، لا ابن ولا أخ .

عليها الآن أن تقوم . تسرح فى الغيط فتلقط سنابل القمح المتبقية بعد الحصاد والجمع ، تأتى بها فى جوال من الخيش فتدقها بالدرس ، وتذرى بها فى الريح على الجسر ، ثم تغلسها فى النهر ، وتنشرها فى الشمس حتى تجف ، فتخزنها فى صومعة الطين على سطح الدار خميرة لأيام الشح والجوع ، وبالليل تذهب إلى الأجران لجمع زكاة الغلة رحمة وشفاعة من أهل البلد ، وفرض واجب على الناس الطيبين .

تأملته . هو وهى نائيين فى الزمن القديم ، يسكنان دارا من غبار ، تسهر عليه بذاكرة متهرئة ، وجسد نحيل كخيوط شمس الشتاء .

قالت لنفسها متسائلة :

ــ أتركه فى قاعة الفرن وأقفل عليه ؟

صاح فيها :

ــ القاعة لا ... القاعة ضلمة ... فيها عفريت ... أنا بخاف من الضلمة .... أنا عاوز أبص على الدنيا .

بدا لها على نحو غريب ، كأنه يطفو على الماء ، فى حجم صرة صغيرة من عظام . عيّل وليد فى لفتة .

كانت رائحة أول النهار تدفعها نسمة متبقية من زمن الربيع ، محملة بطعم نوّار البرسيم ، وروث البهيم . وزخانة البيوت . وحرق طواجن اللبن ، وزهرات ساقطة لثمار البرتقال

ــ لو سبته نايم مكانه يمكن الفراخ تنقر عينه ، ولو حبسته بيعيّط زى العيال .

هبط عصفور من النور ، وحط على العتبة . نظر تجاه المرأة وحرك ذيله ثم غادر .

ــ القاعة لا .. ضلمة ... بره نور .... الدنيا نور .

ضاقت به وبالدنيا فدخلت إلى وسط الدار وأحضرت قفة متهرئة من الخوص ، وحملته بعزمها ووضعته فى القفة ، ثم رفعتها بلقفة النفس وعلقتها فى عقفة خطاف من الحديد يتدلى من سقف الدار أمام بابها الخارجى ومضت .

كانت رأس الرجل الصغيرة تطل من القفة على الدنيا ، يرى أمامه الأشياء ، وهى تنبض بدبة الحياة الأولى ، فيما تشع عيناه بألق عينى صبى .

مجرى العيون

كان لبائع الورد (رحمة الخميس) الذى يقف تحت البونسيانا التى تزهر فى الربيع زهرات حمراء ، والتى لها الظل يفىء تحته البشر ، كان يرتدى ثوباً من الكتان ، ويعمم شعره الطويل الأشيب شالاً أبيض ، كان يقف فى الشارع الذى ينتهى بالسواقى الاربع عند النهر ، والذى يبتدىء بالقبور القديمة فى حضن البلى ، خلفه السور الحجرى العالى ، الذى كان فيما مضى مجرى للماء . أمامه قفصان من جريد رُصت عليهما حزم من ورود بيضاء وحمراء ، وصفراء ، تحية لمن ماتوا ، ورحلوا قبل الأوان .

ــ ورد ... ورد للميتين .

كعادته كل خميس ينتظر الاغنياء ناظرا للسور الحجرى ، مراقباً الشمس التى تعتمد حرارتها ، راجعة بظهرها مخلفة على الأسفلت حرارة تلسح نضارة الورد .

ـــ ورد ... ورد للميتين .

الخميس عزاء من ماتوا قبل الصباح ، وهم فى جوف موتهم ينتظرون من العائدين .. رحمة ونور .. آية من الذكر الحكيم .. دمعة تُحيى ذكرى مشتركة ، نصفها غاب ونصفها حيّ ... زهرة ترفع عن التراب رائحة الرميم

ـــ ورد ... ورد للميتين .

« يا إلهى . كأنهم ينقطعون اليوم عن الزيارة . هؤلاء الأغنياء الذين يمتلكون الورد .

نتح من الدلو بكفيه الماء ، ورش وجه الزهر الذى ابتدأ فى الرحيل لنعاس الموت .

ـــ ورد ... ورد للميتين .

ابنه وبنته طفلان يُحزمان السنين حزمة من تراب ، ويلقيان بها تحت مجره السور القديم ، ويلعبان بذاكرة مضببة ، وحزن مقيم ، ينظران من غير ما بهجة للمقابر الألفية ، وقد فارقت قلبيهما المسرة ، ويتأملان خيبة المسعى ، ومنتهى النهار للخسران .

أراد أن يحيى فيهما الأمل فقال لهما . « سوف يمرون » . نظرا إليه بعينين منكسرتين وواصلا ذر التراب .

ـــ ورد ... ورد للميتين :

تتقاطر سيارات من كل نوع . تأخذ أنفاسها لاهثة فى إشارة المرور ، ثم سرعان ما تتحفز وتنطلق ، لا يشد انتباهها الورد ، ولا رائحة تراب الميتين .

«وكأنهم نسوا موتاهم ، هؤلاء الذين كانوا فى الأيام الخوالى يضعون الورد زينة على جبهة المقبرة» .

امتد ظل السور بعد أن رمته الشمس على الشارع فقفله ، وهبت ريح محملة برائحة الغياب ، وسمعت صرخة لامرأة توارى كبدها التراب .

لم يعد يرفع عينيه عن زهوره التى لم يعد يحييها الماء ، وأدرك أنها تذوى . عاد بأمله ، وتذكر أنهم كانوا يتقاطرون عليه فيحملون عنه حزم الزهر ويدفعون . كان يرى الولد والبنت فى تلك الأيام التى انقضت يغنيان ، ويطاردان العصافير .

ـــ ورد ... ورد للميتين ..

«مجرى العيون لا يطول السحب التى تبدو كصرخات »

يتبدل من ممر للماء ، لمجرى للدموع . لم تهدأ الريح بسبب من غياب الشمس ، لكن الرجل الذى يلبس ثوب الكتان ، الذى يُحزّم شعره الأشيب بشال أبيض ، والذى كسد ورده ، لم يعد ينتح الماء من الدلو ، ويرش وجه الزهر ، إنما صار يخاف من وحدته .

كان ـــ لما انقطعت الرِّجْل ـــ قد أدرك أن العائدين (الذين يشترون الورد لذويهم) لن يأتوا .

كان عليه التسليم بأن النهار قد ولى . وبأن الليل يتهيأ عند مجرى العيون : أن يمد كفه ليشعل فتائل مصابيحه . عند ذلك ، وبآخر عزاء لروحه التى تحاول الآن أن تطفو على الغمر استطاع أن يحمل إلى صدره حزم الورد كلها (البيضاء والحمراء ، والصفراء) ويعبر الشارع مخترقا أزقة المقبرة الضيقة . التى من سبخ ككحل العين ، يختار منها مقابر الفقراء ، أهل السكك .. المحرومين .. منكسرى القلوب فى دنياهم ، الذين يعرفهم بأسمائهم ، هؤلاء الذين رحلوا قبل الأوان ، ليضع فوق كل قبر من قبورهم زهرة .

صــــلاح فضــــل

دراما الأسلوب فى كناسة الدكان

يحيى حقى فنان كبير . صحب ظله الخفيف ثلاثة أجيال من الأدباء . وشهد بزوغ السرد العربى وأسهم فى طقوس توليده . ثم راقب بيقظة نموه وازدهاره وتوحشه . وكان القراء يحسبون أنه رجل مقلّ . لا تكاد تذكر له سوى رواية وعدة قصص . حتى فوجئوا بأعماله الكاملة تصدر مؤخرا فى عشرات الأجزاء . كيف مرت عليهم كالطيف الشفيف دون أن تمثل كثافة إنتاجية تشهد بالخصوبة والثراء ؟ كيف تراكمت القطرات العذبة حتى صنعت هذا الشلال الدافق ؟ لقد غمرنا يحيى حقى بحسه الحنون الدءوب الذى يسكب روحه فى كلماته ، ويذوب أدبا ودماثة فى سطوره . وتعودنا منه ـ إلى جانب التواضع الرقيق والألفة المحببة ـ على طرافة المذاق الشعبى الأصيل ، ونكهة البيت المصرى الدافىء . وحلاوة الروح وهو يحنو على الأشياء ، حتى عند نقدها ووخزها ، فقلمه يداعب ولا يلسع ، وإن كان أيضا ـ لو استعرنا لغته ـ «لا يقطع عرقا أو يسيل دما» ؛ إذ أنه لم يرتكب خطيئة القطيعة مع السياق الذى أنتجه ، بل ظل داعية لتواصل الأجيال ، احتضن من تلاه من الشباب ، وشهد ارتفاع قاماتهم دون حقد . ولأنه مارس نقد الذات بأمانة ولطف ، فقد أعفى من نقد الآخرين ، وغلبهم بالحب والوصال .

وتجىء مجموعته الأخيرة «كناسة الدكان» سيرة ذاتية «لتمثل فرصة مواتية ، لمقاربة إنتاجه بلفته نقدية يسيرة تحاول النفاذ إلى بعض أسراره الإبداعية ، وتبغى توصيف عالمه وتحديد بؤرة اهتمامه . وذلك من خلال دراسة شبه نصية لعناصر أسلوبه ومكونات رؤيته وطريقة تعامله مع كل من المتخيل والملفوظ معا .

يقول فى المقدمة الجديدة لهذه الصفحات المجمعة : «مطلوب منى أن أكتب هنا سيرتى الذاتية .. أنقذتنى حيلة بسيطة ، التجأت إلى مقص ، قطع لى فقرات من أحاديث عدة ، ظهرت لى فى الصحف والمجلات . (يملئون فراغها على قفانا بالمجان) ولصقت بعضها إلى بعض ، مضيفا هنا

منقحا هناك .. صورتي في هذه الأحاديث مأخوذة خطفا - أحيانا وأنا في مباذلي - فهي أصدق . وهكذا أبرأت ذمتي منك وزيادة» فهذه النصوص ظهرت أولا في شكل أحاديث ، وليست قطعا من قصص ، يعتبرها الكاتب مجرد مسودات ، ثم أعمل فيها المقص ، تلك الاداة التي تربط في تسميتها بين القطع والإعداد للوصل ، وكأنها أداة القص ذاته ؛ ثم يخيط الأجزاء المشتتة باللصق ، ليصنع منها ثوبا جديدا ، أو يؤلف منها صورة عن طريق «المونتاج» متحركة تتميز بالعضوية والصراحة ، لا تخجل من تقديم لحظات المباذل والانشغال بالتوافه ، بل ترى فيها ضمان الصدق اللازم في فن التصوير . لا يفعل ذلك إلا وإحساسه بالمسئولية تجاه القارئ عميق ، فيتوجه إليه بشكل أليف ليقول له «هكذا ابرأت ذمتي منك وزيادة !» .

لكنه في ثنايا عبارته قد وضع من قبل جملة أخرى بين قوسين : (يملئون فراغها على قفانا بالمجان) فصب فيها ظرفه ، وكشف عن روحه الساخر . فهو يشير إلى الصحف والمجلات التي نشرت أحاديثه ، ملمحا إلى أمرين في الوقت ذاته : مجانية النشر في هذه الصحف التي تمتلئ بفراغ يلتهم ملايين الحروف الكتابية ، وكان يحيى قد نمى هذه الفكرة في مقال طريف سبق فيه إلى استخدام عبارة « ورق ورق ورق » التي استغلت فيما بعد . ثم تأتي كلمة «على قفانا» بالملمح الثاني في هذه الفقرة ، لتجسد أبرز «مباذل» يحيى حقي وأخص أدواته الأسلوبية . إنها ذرة الملح العامية اللازمة في لغته الأدبية ، مما يمثل - على حد تعبيره - ماركته المسجلة .

حدة الوعي بالأسلوب

يروي يحيى حقي قصته مع الكتابة السردية في مراحلها الأولى بضمير الجمع لأنها كانت قصة جيله قائلا : «كان علينا في فن القصة أن نفك مخالب شيخ عنيد شحيح ، حريص على ماله أشد الحرص ، تشتد قبضته على أسلوب المقامات ، أسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة . أسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية والمترادفات . أسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم الرامية إلى مصمصة الشفاه . كنا نريد أن ننتزع من قبضة هذا الشيخ أسلوبا يصلح للقصة الحديثة ، كما وردت لنا من أوربا شرقها وغربها.(ولا أتحول عن اعتقادي بأن كل تطور أدبي هام هو في المقام الأول تطور أسلوب) . إن الذي كان يراد اقتباسه من الغرب لم يكن فن القصة وحده . بل أسلوبها وصياغتها» .

إن مفهوم الأسلوب في هذا السياق يتصل أساسا بالنسيج اللغوي ، بالصياغة والعبارة وطريقة تكوين الكلمات والجمل والمتتاليات ، وهي مسألة لا تحل بالاقتباس أو الاستعارة من لغات أخرى . لكن الوسيلة الوحيدة لمواجهتها هي البحث عن مستويات عديدة في اللغة ذاتها . ويحيى حقي شاهد شديد المراس والخبرة والحساسية . يقظ في إدراك التحولات ، بسيط في التعبير الصافي عنها ، مما يتيح له أن يلخص في كلمات قليلة مسار تطور لغة السرد العربي في قرن من الزمان ، أي في عمره بأكمله حتى الآن ، فيقول :-

«وقد داعبتنا اللغة العامية أول الأمر . فهممنا أن نجري إليها - لا هربا من مشقة الفصحى فحسب - بل لأننا كنا نتلهف أن يكون الأدب صادق التعبير عن المجتمع . ولكننا تحولنا . كأنما بدافع غريزي - إلى الفصحى ، لأنها هي الأقدر على بلوغ المستويات الرفيعة . على ربط الماضي بالحاضر . على توحيد الأمة العربية . ومن المجتمع أن ندرس كيف ساير تأثير العروبة على الأدب المصري تأثيرها على سياستنا القومية» .

السرد حوار اللغات واللهجات كما يلح النقد الحديث على ذلك ، وكاتبنا كان شاهدا مفتوح العينين على ما يجرى فى نسيج اللغة وهى تتشقق عن هذا الفن الوليد ، لتنفصل عن لغة الزخارف والمحكوكات وتميل إلى لغة الحياة . لكن هذه الأخيرة متشذرة ومبتوتة الصلة بالذاكرة الثقافية وناقصة فى تمثيل الهوية القومية . لم تطل فتنة الكتاب بسخونتها وحيويتها ، اكتشفوا فقرها وعزلتها ، عادوا إلى مستوى آخر من الفصحى يكاد يطابق الواقع ، ويستقطر حلاوة الماضى متخلصا من عفونته . اضطروا لأن يبدعوا لغتهم وهم يبدعون سردهم .

لكن هذه العودة لم تكن دورة كاملة . لم يرجعوا من العامية - خاصة يحيى حقى - صفر اليدين . استبقوا منها روحها النابض ومذاقها اللاذع . استبقوا منها تلك «السمكات» الصغيرة التى لا تعوض ، والتى كثيرا ما يحدثنا عنها يحيى حقى صياد الأساليب ، حيث تنطبع على جلدها وقائع الحياة والوعى والوجدان . الفلذات اللامعة التى تبرق فى ثنايا أسلوب يحيى حقى من العامية هى شواهد هذه الرحلة وندوبها العميقة . هى آثار معاناته الطويلة لحرب الأسلوب وجروحه الغائرة منها . ليست زخرفا فولكلوريا لطيفا . من هنا فإنها تقفز فى هذا الكتاب لتحتل عنوانه . يحيى حقى وحده هو الذى يجرؤ اليوم على كتابة هذا العنوان بتلقائية فائقة : «كناسة الدكان» يستنقذ فيه «عطر الأحباب» من الأندلسيين الذين تعاطف معهم وتماهى مع تجربتهم . وكنت شاهده على طرف من ذلك ، عندما صحبته عام ١٩٨٣ فى حضور مؤتمر الذكرى العاشرة لطه حسين فى أسبانيا ، ورأيت حنوه وولعة بالتجربة الأندلسية ، فى غرناطة بالذات ، مسكن ابن الخطيب ، الوزير المنفى ، الذى كتب بعد فراقه «كناسة الدكان فى انتقال السكان» . عجيبة هى ذاكرة الأدباء وقوانين عملها . كان يحيى حقى - فيما يبدو - قد اقتنى هذا الأثر عندما صدر عن وزارة الثقافة فى مصر فى الستينيات . واستخدمه جزئيا فى عنوان مقال له «كناسة الذكريات» يدور بالتحديد حول زجل بالعامية لبيرم التونسى . ثم لم يلبث أن اختاره الآن برمته عنوانا لسيرته الذاتية المولفة» فهى «كناسة» . أى شذرات ناعمة مما باعه على طول اليوم . سقطت على الأرض وكونت ترابها وامتزجت ببعضها . وعمره الزمنى ليس سوى هذا المكان الذى يسميه «دكان» والله وحده يعلم - مادمنا سنظل محرومين من قاموس إيتمولوجى لأصول وتاريخ الكلمات - متى ولدت هذه الكلمة . إنها بنت الأمصار والمدن التجارية . أعطاها ابن الخطيب شرعية لغوية ، ولكننا حتى الآن لا نستخدمها إلا على استحياء . نفضل بدلا منها «حانوت» على كراهة النسبة إليه ، أو «محل» على عموميته . مع أننا لم نكن نشترى إلا من «الدكان» قبل أن يفتح أمام بيتنا فى العقود الأخيرة «سوبر ماركيت» فينفتح اسمه بجنسية ما يباع فيه . ولم يكن بوسع يحيى حقى - على طول تنقله فى العواصم الغربية - أن يعتبر فتات حياته ومسك سيرته إلا من تراب «الدكان» الذى ظل مفتوحا منذ ابن الخطيب إلى اليوم . هنا تتماهى سيرة الحياة مع سيرورة الكلمات وتنعكس فى اللغة ذبذبات الوجدان ، وإيقاع الروح ، ويغدو الأسلوب عطر الرجل وعرقه معا .

صياغة اللغة وصناعة الأشكال

ولكى نتأمل معالم لغتنا السردية الجديدة ، وندرك جهد مبدعيها - من أمثال يحيى حقى - فى تخليقها وابتكارها معا ، يجمل بنا أن نتذكر ولو لماما مقدمة ابن الخطيب لكتابه أو كناسته ، ونصبر على قراءة فقرة واحدة منها ونحن نرى معمارها البلاغى وزخرفها القوطى ، تماما

مثلما نصبر على التنقل بين المعابد الدارسة والآثار القديمة ونتأمل فى اركيولوجيتها دون أن نتساءل هل بوسعنا أن نسكنها فالمرء لا يستطيع أن يقيم سوى فى لغة عصره ، إلا إذا كان من حراس الأضرحة . يقول ابن الخطيب :ـ

«فإنى عثرت لما فك العقال ، وصح إلى خدمة جناب الله الانتقال ، وحللت مرعى الحرمة ، ولله المنة ، فطاب الانتقال . واستقر القرار بمدينة سلا . لاستدراك مافات ، مما أوجب الانعطاف والالتفات ، **وتهنى صبابه انى العمر (قرب نهايته) واغتنام اغضا الدهر (بقيته)** ـ على مسودات عديدة ، تشرق بنجوم معانيها فى ظلم التسخيم (السواد) وتستجير كرائمها من سكنى المكان الوخيم . لم يتفرغ الوقت لإثباتها ، فتشبثت جسومها البالية برمق حياتها . وفيها تحميد ، وغرض للبلاغة سديد ، وتاريخ لم يهتد إليه تقييد ، وأساليب ينتفع بها كاتب الدول ويستفيد .. الخ» فالوزير الغرناطى يجد فى جعبته بعد انتقاله إلى المغرب فى منتصف القرن الثامن الهجرى مجموعة من المسودات التى كتبها من قبل ، تتعلق بسيرة الدولة التى كان يخدمها ، فيضن بها على الضياع ، ويرى فيها نماذج أسلوبية تستحق الخلود ، مثلما يرى يحيى حقى فى مسوداته الصحفية . مع فارق أساسىّ لا يتصل بحجم الذات ولا بمفهوم السيرة وإنما بطبيعة الأسلوب ؛ بصناعة الكلمات وطرق صياغة اللغة .

ويحدد يحيى حقى فى مشهد دال بؤرة اهتمامه الأدبى بشفافية مسرفة حين يقول : «ولست أخجل من القول بأننى منذ أمسكت بالقلم وأنا ممتلىء ثورة على الأساليب الزخرفية . متحمس أشد التحمس لاصطناع أسلوب جديد أسميه الأسلوب العلمى الذى يهيم بالدقة والعمق والصدق .. ولقد أرضى أن تغفل جميع قصصى وكتاباتى ولكنى سأحزن أشد الحزن إذا لم يلتفت أحد إلى دعوتى للتجديد اللغوى فى محاضرتى «حاجتنا إلى أسلوب جديد». ولأن يحيى حقى فنان لماح فهو يدرك أن تحمسه المفرط للأسلوب ـ بمعناه اللغوى ـ فيه شىء مما يخجل ، لأنه يجعل الوسيلة غاية فى حد ذاتها . غير أنه لا يهتدى إلى التسمية الصحيحة لأسلوبه فيطلق عليه «الأسلوب العلمى» وهو فى اصطلاح علماء اللغة والأدب مضاد للأسلوب الأدبى . وهو يكتب أدبا رفيعا وفنا خالصا لا يمكن أن يتسم بالحياد وطابع الترميز الرياضى واختزال الدلالات وشطب الإيحاءات كما يشترط فى الأسلوب العلمى . ولو كان مفهوم الأسلوب لديه قد اتسع وعمق بشكل جدى ليتجاوز النسيج اللغوى المباشر للكتابة ويشمل تقنيات السرد الفنية ، وطرق توظيف الزمن وأوضاع الرواة وأنماط الإيقاع والصيغ ، مما كان يحدس بضرورته وخطورته ، غير أنه لا يدخل عنده فى مجال الأسلوب ، لو فعل ذلك لكان أكثر طليعية فى إدراك مقومات التجديد الفعلى ومناط الإبداع البنيوى فى فن السرد . لكنه إسير مرحلته وتجربته الأولى فى تخليق اللغة وتخليصها من شحوم العصور المتراكمة .

وقد يلتفت أحيانا لأهمية الأسلوب / التقنية فى مثل قوله :ـ

منذ اشتغلت بكتابة القصة القصيرة وأنا أحاول العثور على أشكال فنية جديدة . ولعلى فى قصة «البوسطجى» (مجموعة دماء وطين) كنت أول من استخدم «الفلاش باك» أى البدء بالأحداث المتأخرة فى القصة . لقد كتبت هذه القصة فى «استانبول» وما زلت أذكر تلك الليلة التى كتبت فيها وصف ليل الصعيد . وكيف شعرت برجفة شديدة وأنا أكتبه .. ولقد سرنى أن سمعت من بعض من قرأوا القصة أنهم أحسوا هذا الجزء بنفس الرجفة . وفى قصة «السلحفاة تطير» استخدمت الشكل الدائرى ، فانتهت

القصة حيث بدأت . وقد تكون رواية «صح النوم» أحب أعمالى القصصية إلى نفسى لأنها تطبيق صارم للمبدأ الذى أنادى فيه بضرورة التزام الدقة والعمق فى أسلوب الكتابة . فليس فيها لفظ واحد لم يكن موضع جس ووزن . وفيها صفحات كاملة لا يتكرر فيها لفظ واحد» .

ولكى ندرك هيام يحيى حقى بالأسلوب اللغوى فحسب ، والمفارقة الواضحة فى دعوته الصارمة للدقة ، مع وعيه المبهم بضرورة إفساح مجال أكبر لشعرية التعبير ، بما فيها من غموض ومجاز ، والتقاط للخيوط الدقيقة والرتوش الصغيرة ، حسبنا أن نتأمل المشهد الذى يشير إليه لنرى سر اهتزازه له حيث يقول : «ليل فى ظلمة العمى ، تلفع به الكون مرغما ، هبط على الفضاء حملا ثقيلا ، أحاط بالأرض كالقيد . غطى الحقول كالكفن ولف القرى كالضماد . وانحدر ولا حد لاتساعه إلى الشقوق فاحتواها ، ثم تلفت يبحث عن مداخل النفوس التى يعلم أنها تستقبله وتتشربه فاحتلها يتمطى فيها . هو الآن فى كل زورة يتسلل كاللص إلى قلب عباس فى غفلة منها» ونلاحظ أن أنساق التشبيه هى التى تطغى على منظومة الجمل الفعلية المقطعة المتوازية فى الشطر الأول من الفقرة ، ثم لا تلبث أن تفسح المجال لعنقود من الاستعارات المكنية فى الشطر الثانى قبل أن تختتم بتشبيه أخير ، ولا نريد أن ننتبه إلى بقية الحلى اللفظية الواضحة ، فأياما كانت الأشكال البلاغية التى يوظفها الكاتب فى هذه الفقرة فإن وسيلته فى نقل الهزة التى استشعرها حيال ليل الصعيد المجسد لابد أن تتجلى فى إغراق المشهد بضوء مجازى ، يستعصى على الوضوح والدقة ودعوى العلمية .

هنا يكمن طرف من مفارقة مفهوم الأسلوب عند يحيى حقى التى تصل لدرجة الدرامية . فقد ظل طيلة عمره ينشد شعرية القص ويحارب فى الآن ذاته أهم أدواتها يحاكم اللغة ويخنق الترادف ويحبط الإيحاءات . يقص الكلمات ثم يطلب منها أن تكون مجنحة لتطير بعالمه وتنهض بشعريته . وإذا كانت شعرية السرد لا يمكن أن تقتصر على المستوى اللغوى ، بل لا يحلو المجاز فى القصة إلا لوظيفته فى تكثيف إيقاع الزمن ، وتجسيد حيوية الموقف ، فإن الربط بين أنساق اللغة وأشكال السرد ، بحيث يصبح بوسعنا أن نرى حرائق الكلمات وهى تتوهج بالمجاز تعبيرا عن لحظة باطنية فائقة ، هو الوسيلة التى تكتمل بها الدورة فى البحث عن الأسلوب القصصى والإيقاع اللغوى معا .

وهم السيرة وحدود المتخيل

«تظل القصة القصيرة هى هواى الأول . لأن الحديث فيها عندى يقوم علىّ تجارب ذاتية ، أو مشاهدة مباشرة . وعنصر الخيال فيها قليل جدا . دوره يكاد يكون مقصورا على ربط الأحداث ، ولا يتسرب إلى اللب أبدا ..» هذا هو التوصيف النقدى ، العلمى حقا هذه المرة ، الذى يقدمه يحيى حقى لعالمه المتخيل ؛ فهو متشذر فى أقمار صغيرة ، يمتح رؤاه من الواقع الملموس فى النفس ولدى الآخرين . لا يخلق أكوانا تخييلية إطلاقا ، وحتى لو اتخذ راويا آخر سوى المؤلف الصريح أو الضمنى فإنه يتباعد عنه ، ويتذاكر معه ، ولم يحدث ذلك فى المجموعة التى بين أيدينا سوى فى القطعة الأخيرة التى ترد بعنوان «كوكو» وتسرد على لسان زوجة ينقذها «بغبغان» من العيش مع زوجها الذى لا تحبه ، وهى الاستثناء الوحيد بين قرابة ثلاثين قطعة ترد كلها على لسان الراوى/المؤلف . من هنا فإن يحيى حقى يتفادى - بل ويعترض - على كلمة الخلق فى الكتابة القصصية ، لا لحساسية دينية ، بل لمذهبه فى

الإبداع ، حيث يرى أنه يقتصر على عملية «مونتاج» تقوم بربط الأحداث عند معاناتها أو معاينتها . وقص أطرافها ، ولصق جوانبها . إن الإبداع لديه لا يصب المادة ولا يشكل جسمها ، ومن ثم فإن ذكاءه وحساسيته وطاقته كلها تستنفد فى مساحة اللغة الطاغية على رقعة المتخيل . وبوسعنا حينئذ أن نخلص إلى جملة ملاحظات :ـ

أولاها : أن نموذج «كناسة الدكان» يمثل أدب يحيى حقى بطريقة فائقة . فهو سيرة ذاتية ، كتبت بضمير المتكلم ، ونجمت على مقاطع ومقالات وقصص ـ أو شبه قصص ـ قصيرة ؛ أى أننا أمام عينة دالة نمسك منها بأطراف أدبه ونرى فيها ملامح أسلوبه وتقنياته .

وثانيتها : وهى أن ولعه باللغة وطول تأملها قد جعله يصرف اهتمامه إلى الوقوف عند المسافة القائمة فيها بين الدال والمدلول . فتولد لديه إحساس عميق بأن المفارقة هى جوهر الفن وأداة الرؤية . ونجم عن ذلك ، أو قل إن ذلك قد نجم بالتفاعل مع قدرته على السخرية الرقيقة المرهفة ؛ حيث يمكن مشاهدة الفارق بين المثال والواقع متجليا فى الفاصل القائم بين العبارة وما تشير إليه . لكن بؤرة المفارقة عنده لغوية أكثر منها حيوية ، فهى مفارقة الأسلوب التى قد تجذب طرفا من تعقيد الموقف . غير أنها لرهافتها وأدبها الجم لا تصل إلى المزحة الساخرة الثقيلة ولا تقوى على خلق الموقف الضاحك الباكى بطريقة فاجعة .

ولعل خبرة يحى حقى الدبلوماسية ، وثقافته التشكيلية والموسيقية خاصة ، تجعل سخريته ناعمة ودودة ، مستسرة أليفة ، لا تجرح ولا تحرج . تتميز بخفة الظل وطفولة القلب وحب الإنسان . فهو لا يتشفى ولا يهزأ ، لا يعنف بأحد ، بل يربت برفق على كتفه ، يستأذنه أن يبتسم ؛ ربما كان لذلك لا يستطيع أن يهزه ويثيره ويقلب عالمه . وسنكتفى بنموذج واحد لهذه المفارقة العذبة التى تمثل لب أسلوب يحيى حقى . ومن حسن الحظ أن كتابه هذا قد جمع وعرفت مقالاته بعد حصوله وقبضه لجائزة الملك فيصل ، وإلا كان من الممكن أن يعد سبب لحرمانه منها ، لما فيه من فصول عديدة عن ذكرياته عندما عمل أمينا للمحفوظات فى القنصلية المصرية بجدة خلال عامى ١٩٢٩ / ١٩٣٠ . ومن أطرف هذه الذكريات ما يرويه فى قطعة بعنوان «من جراير الموسيقى» ـ لاحظ روح العامية فى هذا الجمع ـ عن قطع العلاقات الدبلوماسية فى تلك السنوات «بين مصر ومملكة نجد والحجاز ، لم تكن موضة إلغاء اسم البلد التاريخى وتسميته باسم الملك كأنها عزبته قد ظهرت بعد . من قولة السعودية ، الهاشمية ، المتوكلية ، ماركة عربية مسجلة مع الأسف . ولم يكن هذا القطع لخلاف فى السياسة ، أو لتضارب فى المصالح ، وكلتاهما فى منطقة النفوذ البريطانى . بل لسبب لا يخطر بالبال . أتعرف ما هو ؟

إنه هذه الفرقة العسكرية الموسيقية (نحاسية ونواقير) التى كانت تطلع من مصر مع المحمل لتزفه فى الطريق ذهابا وإيابا» . ثم يصف يحيى حقى موكب المحمل بثراء تصويرى وعذوبة وتعاطف شديد . ولكن الذى يعنينا الآن هى وخزاته الطريفة ذات الطابع السياسى والاجتماعى عبر المفارقة أساسا . فهذا المقال نشر أولا عام ١٩٦٦ إبان خلاف عبد الناصر مع السعودية . ومن ثم فإن يحيى حقى لا يجد حرجا فى ملاحظة عبث الحكام وتغييرهم لأسماء الدول التاريخية ، وهذا ما فعله عبد الناصر أيضا فى تغيير اسم مصر إلى الجمهورية العربية المتحدة ، لكن مؤلفنا لا يشير إلى ذلك بطبيعة الحال ، بل يعدد «جراير» النظم الأخرى فحسب ؛ مضمرا ـ ربما عن غير قصد ـ هذه المفارقة الخفية ، ومظهرا أخرى وهى إحلال المؤقت ـ

اسم الملك المؤسس ، محل الدائم ، وهو اسم الوطن . ولأن قطع العلاقات مسألة فى غاية الجد والخطورة ، فإنها لا تتم بين الدول إلا لخلاف استراتيجى فى السياسة أو تضارب شديد فى المصالح . لكنها فى العالم العربى ، يمكن أن تحدث لأهون الأسباب فى الظاهر ، لخلاف على فرقة موسيقية ، حيث يرى الوهابيون أنها حرام ، ويعدها المصريون من أشهى الحلال . وهنا نجد أن مفارقة المواقف قد خلعت على الأسلوب قدرا واضحا من الملاحة والحيوية ومسحة من السخرية المرهفة المميزة لكتابته .

أما الملاحظة الثالثة فهى تلمح علاقة حميمة بين موقف يحيى حقى من اللغة ورأيه فى عمليات التخييل المجنحة . فهو يفرض على اللغة أن تقفز فوق سطح الوقائع وتلتقط ظلها دون أن تستغرق فى غيبوبة شعرية خاصة بها . أى دون أن تفجر عالمها . ويرتبط ذلك جذريا بتنسكه التخييلى وتحريمه الطيران العالى لمسافات بعيدة ، فى خلق عوالم مبتكرة وشخصيات مؤلفة ، وحيوات ممتدة ليس لها ظل حرفى على أرض الواقع المباشر . هل يمكن أن نرى فى هذا الطائر الذى يقفز ولا يحلق بجناحى اللغة والتخييل ظل كاتب القصة القصيرة ، ذات الطابع الذاتى ، التى تعتمد على الملاحظة المباشرة ، والأسلوب الطريف ، والانطباع الصادق ، دون أن يمضى إلى أبعد من ذلك فى عوالم الفن والتخييل ؟

مشكلة الشعرية فى السرد

تتميز القصة القصيرة بإغرائها الخطر المتمثل فى بنيتها المرنة . فبينما هى شكل فنى معقد يتطلب حذقا شديدا وتقنيات ذكية فى الاختيار والهيكلة والتكثيف ، يمكن أن تنزلق بيسر فتصبح مجرد مشهد بسيط ، يمتاح من ذاكرة الراوى ، ويعرض طرفا من خواطره وأفكاره عن الحياة بمناسبة حادثة قد يكتفى بوضع ختام استفهامى أو تكوين نقطة أخيرة تغلق مسارها . مما يقدم إغراء بالسهولة والاسترسال والتبسيط ، والكتابة الصحفية البعيدة عن صنعة القص وخلق الأشكال الفنية . وأحسب أن يحيى حقى ، ومثله فى ذلك يوسف إدريس ، قد وقعا فى هذا الإغراء . وتنازلا كثيرا عن مقتضيات الإحكام التقنى فى الكتابة ، بسبب غواية صاحبة الجلالة ولعنتها معا . والكناسة التى نتفحصها الآن دليل حى على ذلك . فأشد ما يغرى يحيى حقى . بجمعها وتقديمها بعد مقاله التحليلى الطويل عن سيرته الذاتية هو ضمير المتكلم الذى كتبت به ، وتوزعها على مرحلتين فى حياته ، تقوم فواصل زمنية مرتبطة بتاريخ الكتابة من ناحية ، وتوقيت الذكريات المسرودة من ناحية أخرى بتحديد إيقاعها . على أن ضمير المتكلم وحده لا يضمن الصبغة الذاتية للكتابة ، فهو يتعلق بالأحداث مثلما يتعلق بالأفكار العامة والخواطر المشتركة ، فيشمل حينئذ ضمائر الجمع والخطاب ايضا . مما يجعل الكتابة التى ترتكز عليه لا تحقق سوى «وهم السيرة الذاتية» وينبغى فرزها وتصنيفها لكى نعثر فيها على ما يختص به هذا «الأنا» من أسرار وأفكار حميمة . ولما كنا شعوبا تؤثر «الستر» على «الصدق» وتتلهف على الاعتراف وتستنكره وتسقط صاحبه من حق الشهادة ، فإن مساحة الأسرار والأفكار الخاصة التى نكتبها تتضاءل إلى درجة أليمة ، مما يجعل السير الذاتية عندنا أشد زيفا وعمومية من الوهم ذاته . باستثناء بعض الكتاب الذين تعودوا على أخلاقيات التطهر بالاعتراف والترقى بالصدق الفادح ، مثل «لويس عوض» و«حنامينه» .

وهناك وهم آخر أبلغ ضررا بفتات هذه «الكناسة» وهو وهم الأدبية . فليس كل ما يكتبه الفنان ـ حتى فى مباذله

على حد تعبير كاتبنا ـ يحقق درجة عالية من المستوى الفنى الذى يخضع لأصول الشعرية . فإذا كان قصاصا مثل يحيى حقى فإن هذه الشعرية تصبح منوطة بدرجة ما يجتهد فى تكوينه وتوظيفه جماليا من تقنيات متجددة ودالة أما الاسترسال السهل دون ابتداع مدخل جديد للراوى سوى ضمير المتكلم ، أو تقطيع خاص للزمن سوى وهم التاريخ ، أو التماس لإيقاع شعرى رفيع فإنه لا يمثل إنجازا فعليا يستحق التدارك وإعادة النشر ، وأقصى ما يقدمه أن يكون مادة توثيقية تسعف فى التأريخ الأدبى لبعض الفترات والمواقف .

والواقع أن يحيى حقى لم يزعم لكتابته شيئا من ذلك ، ماذا كنا نريد منه أن يسمى كتابه ليكون أشد وعيا بحقيقته وتواضعا فى الإشارة إليه ؟ كناسة أو رماد ، باطل وقبض الريح ، تستوى فيه برادة الحديد مع قراضة الذهب . تلك هى روح الفكاهة العميقة التى تسرى إلينا عبر هذين اللونين من الوهم الحلو ؛ وهم السيرة ووهم الشعرية . لكن هذا لا يلهينا عن ضرورة التحامها فى شكل فنى متماسك يجعلها تتحول من المادة الأولية التى تناثرت فيها عبر السنوات فى صورة مقالات صحفية إلى بنية أدبية نصية يتم تخطيطها وتنظيمها وربط أطرافها واستقصاء لحظاتها ومنعطفاتها بحس شعرى وفنى جديد . كانت بحاجة لأن تتحول من مجرد نثار مبعثر و«مونتاج» سريع إلى إعادة صهر وتشكيل عند «خراط الصبايا» السردية فى قوالبه الجمالية الفنية . ولم يكن من الضرورى أن تفقد نتيجة لذلك روحها العذب وبساطتها الآسرة ؛ فالعناية بالتصميم الكلى والهندسة الداخلية للنصوص كان سيحولها من كناسة إلى سبيكة مصقولة .

وإذا كان الحديث عن أسلوب الكاتب لا يتم سوى باختبار عينة الشعرية ونوعيتها فإن يحيى حقى يقدم لنا فى هذا الكتاب ، إلى جانب اعترافاته الجريئة بتقييد التخييل وتحرير اللغة ، المنبع الفعلى لمزاجه الشعرى ، ويتمثل فى ولعه الشديد منذ الطفولة بكلٍّ من شوقى شاعر الفصحى وبيرم أمير العامية فى ذات الوقت . ومعنى هذا أنه لم يخرج كثيرا عن نطاق الشعر الغنائى بمستوييه ، وبما يعتمل فيهما وبينهما من صراع وتوتر فى تكوين أسلوب فنى جديد . فالأصوات التى تتعدد فى كتابة يحيى حقى واللغات التى تتمثل فى أسلوبه تتجلور ولا تتمازج ، فتشف عن طبيعة مهجنة تقف فيها الكلمة العامية إلى جانب الفصحى دون توليد لجيل جديد من الكلمات التى تلغى هذه الثنائية كما حدث عند نجيب محفوظ مثلا . والذاتية التى تنضح فى هذه السيرة هى ذاتية من نوع ما يتجلى عند كل من شوقى والنديم تصب فى وعاء الغنائية الجماعية ، حيث يصبح الأديب ناطقا باسم غيره ، يذوب فى أفراحهم طربا وفى أحزانهم أسفا ، دون أن يتفرد بموقف متميز يعبر عن شذوذ وجنون وعبقرية الإبداع الفردى . والتجارب التى يحكيها جزء من التاريخ الخارجى العام للأسرة المصرية والمجتمع العربى . لا ينطق فيها صوت محاور ليحيى حقى ، ولا يصطدم على رقعتها ذوق مخالف لرؤيته . يحكيها من طرف واحد بطريقة غنائية ، قد تلمس قدرا من التلوين والتباين ، لكنه محصور بين طيات ثوب المؤلف ذاته . يتجلى فى تلك المسافة التى ينجح فى خلقها بين العبارات والدلالات المتباينة والتى تولد ـ كما ذكرنا ـ المفارقة الأسلوبية فحسب ، وترسم على شفتيك ابتسامة الود والتفاهم والمشاركة فى اللعبة . فدينامية أسلوب يحيى حقى تقتصر على التفاعل بين هذين الخطين من الأسلوب ؛ خط شوقى وخط النديم . وكل منهما يحاول نفى الآخر . وجره إلى منطقة وسطى تتفاعل فيها موروثات اللغة وتجبر على التنازل عن زخرفها

لتقبض على صيد العامية وسمكاتها المتحركة فى شبكة النص . أما دراما الحياة وإيقاعاتها وتلاطم أمواجها فهى تحتاج لسرد غير ذاتى فى جوهره . لخلق عوالم وأكوان مصغرة تحاكى الكون الأكبر وتبرز قوانينه . ولا طاقة للكناسة الناعمة بتقديم شيء غير رماد الحياة التى كانت متوهجة من قبل . وإن كانت تلمع فى ثناياها أحيانا بعض الصور السردية الفاتنة . أذكر منها فى ختام هذه الملاحظات تصويره لولعه الشديد عندما كان يعمل فى قنصلية جدة بفرز زكيبة البريد و «تستيف» المجلات والأوراق ، ثم تكاثر هذه المطبوعات حتى غدت «كأنها جيش يطاردنا ، أو بحر عظيم يزحف ليغرقنا ، بحر من الورق . هذا هو طوفان العصر الحديث . دمدمة هذا البحر من دقدقة الملايين من كتاب «التيبريتر» وهمهمة ألوف مؤلفة من مطابع ضخمة ، تتكاثر كالفطر أمام العين . لها أشكال الحيوانات البدائية المتوحشة فى ذهنى صوت نهش وتمزيق لعقول البشر وأرواحهم» . فنحن حيال صورة كافكاوية لعالم من الورق المتوحش ، لكنها صورة شعرية فحسب ، يزيدها جمالا ما تختم به من حلم الخلاص ، عن طريق «العقل الإليكترونى واختراع لغة جديدة رمزية تحل فيها الكلمة محل سفر كامل» . إنها نبوءة أصبحت الآن بعد ربع قرن من تاريخ المقال حقيقة واقعة ، نهض فيها قدر يسير من الخيال عند يحيى حقى . وإن كان خيالا ـ مثل أسلوبه ـ علمياً .

لكن تظل السمة الأساسية لهذا الأسلوب ، وهى الطرافة والقدرة على توظيف المفارقة ، بين مستويات اللغة من جانب ، والإشارة للواقع الحسى من جانب آخر هى منبع الشعرية الأصيل .



عالم الكتاب

اقرأ فى العدد القادم :

- تساؤلات ومحاكمات
- مفاجأة لسرقات لم يسبق لها مثيل فى دنيا الإبداع
- سرقة مادية .. وسرقات فكرية
- الجناية لبنانية والضحية ألمانية ومصرية
- عروض الندوات والقنوات والأعمدة فى الدوريات والإذاعات واللقاءات
- مع الأبواب الثابتة للمجلة . عروض موقعة . وعروض موجزة والفهرست العصرية

رئيس مجلس الإدارة
د. سمير سرحان

رئيس التحرير
د. سعد الهجرسى



قصـــــــــائد

لن تقرع الاجراس

لن تهدأ العاصفة ، هذه الليلة
امام بابى
جيوشها الخمسة أصفقت باب الجهات .
فى الضوء الشاحب للكنائس
ألمح الرهبان يجرون العربات
هاربين نحو الجبال
بخيول مطهمّة فى الريح
كأنما فى العهد البيزنطى .
فى هذا الليل الضارب فى القدم
لن تقرع الأجراس بعد اليوم
لن تهدأ العاصفة

غفـــــــوة

يستفيقون من غفوتهم
بكسوف قمر
أو نداء غريق
يرضّون « المواقع » فى ليلهم المسنود
بمكر الثعالب .

مـــــــنزل

أمام الحديقة الكبيرة
التى كانت مركضا لأفراس الملك
ومخدع صقوره وبغاياه
حديقة الميرلاند
بأعشابها الخريفية
والقمر الذى غاب أخيرا
مع غياب عشاقها الليليين
كانت أرواحنا ، غسق الأشجار
وكنا نرهف السمع لارتجاف العصافير فوق جبل المقطّم
الفمان فم واحد يتكسر فى قبلة .
فى ذلك الزمان

كان لنا منزل

وكنا نحن فيه .

ما من بلد قصدنا

ما من امرأة أحببناها

إلا وسبقنا إليها الأعداء

ما من بلد قصدنا

إلا وهدّ أركانه الحريق

ما من جرح ضمدناه بعيوننا

إلا وانفتح على مصراعيه

ما من حلَبة

ما من طفل ولدناه تحت حوافر الْخيل

(أى خيل ؟)

ما من أفق ، أو ذاكرة تفكك أزرارها في بهوه

ما من طفولة ولو كانت بعيدة مثل زحل

ما من أسد ، لقد غادر بعرينه مع الفجر

والجبال غارت مواقعها الأبديّه .

لا أسمع نعيق الغربان على شجر الأراك

والعقبان شنقتها القمم

ما من أصداء ولا مَن يحزنون

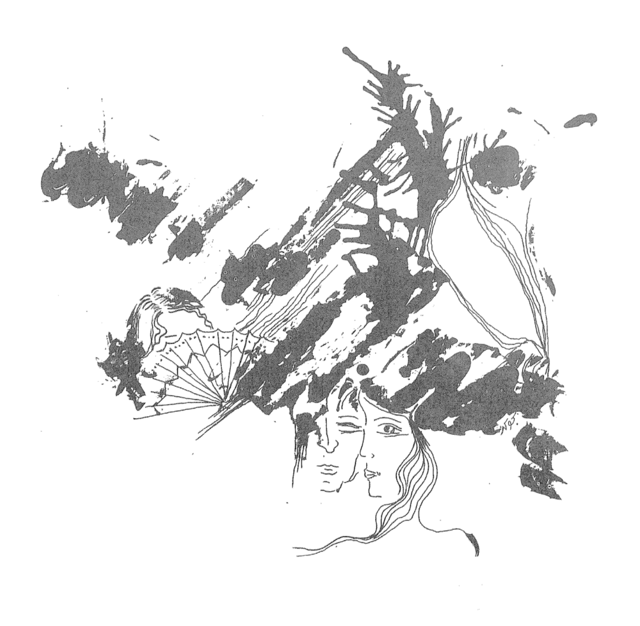
عبد الحكيم حيدر



جاء جدها بالمدفع من استنبول على ظهر باخرة ، وذبحت الخرفان فى حوض الجنينة ، وشرب أحد الجزارين من رقبة الخروف الدم ، وملأت خادمة ــ من وراء باب الحوش ــ طست أرجل ودارتها فى الفرن لحين انفضاض الناس ، ولكن الناس لم ينفضوا إلا بعد أن أطلق جدها دانتين موجهاً فوهة المدفع إلى البحر ، فخر الرطب من سبائط نخلة مائلة على الماء .

أخذت خمسين فداناً وسراية وكل اسطوانات منيرة المهدية وعبده الحامولى والآنسة أم كلثوم وبعض تواشيح تركية قديمة ، ولمح أحد الكتبة المدفع وهو تحت أكياس الخيش فسلموه للمركز ، وكانت السيدة قد نسيته ، فأصبحت تسمعه كل يوم فى رمضان على شاطىء الإبراهيمية وقد استلمه عسكرى ؛ فتكاد أن ترى ــ من بين قشرة الدمع ــ السكرى باشا وزوجه وفى يده السيجار ونصف الفخذ المشوى وابنتهما النحيلة بالفستان الدانتلا تداعب رقبتها بالمروحة ، فما كان منها ــ بعد تنهيدة ــ إلا أن أدارت اسطوانة سى عبده الحامولى ، ورنّتْ لطربوش جدها ، وأطفأت السيجارة فى قعر الفنجان ملامسة دمعة .

كانت قد أحبت البروجى الإنجليزى فى أيام حرب الألمان ، وأخذته معها فى عربة أخيها الكاديلاك حينما قالت لأمها ستزور أخاها فى كلية الملكة فكتوريا ، ولكنها دخلت أولا ثكنات الإنجليز فى « الدخيلة » ، وحباهم الشاويش ، والسائق أكل فرخة ومائة جنيه من الذهب اشترى بثمنها خمسمائة متر على أطراف مصر الجديدة ، وتكلفت الحاجة حسيبة بدم الحمام واليمام يوم زواجها من ابن عمها ، وكثيراً ما يراها السائق ــ الآن ــ وهى فى ميدان فكتوريا عائدة من مركز العلاج الطبيعى ، وهو فى البلكونة يحقن نفسه وحيداً بحقن السكّر .



عبد المحسن محمود فرحات

وجهة نظر فى عمارة المتحف

هل كتب على أجيال مصر ابتداء من هذا الجيل أن تشاهد الأوبرا فى مبنى يابانى التصميم ، وتعقد الاجتماعات فى مبنى صينى التصميم ، وتقرأ الكتب فى مبنى نرويجى التصميم وبعد ، كل ذلك تشاهد آثارها الوطنية وتتعلم تاريخها المصرى فى مبنى إيطالى التصميم ؟ ! وإذا كانت الطبيعة العمومية لأنشطة المبنيين الأولين وتماثلها فى كثير من بلاد العالم مبررا القبول التصميم الأجنبى وإذا كانت مكتبة الإسكندرية التى تنتمى لحضارة البحر المتوسط وبالتالى للعالم كله تسمح بإقامة مسابقة عالمية لتصميمها (وذلك ما حدث فعلا) على أن يتم فى التحضير لهذه المسابقة وفى إجرائها والتحكيم فيها تأكيد الهوية الحضارية لمصر وللشعب المصرى والاستفادة المستنيرة من تراثه ومراعاة ظروف الموقع والتلاؤم مع المناخ المحلى (وكل ذلك لم يتم بل حدث عكسه تماما) مما أثار أسف كثير من المعماريين المصريين واعتراضهم ، فإن طبيعة المبنى القادم لمتحف الحضارة المصرية تجعله أكثر هذه المبانى العامة جميعا خصوصية وأعمقها جذورا مما يتطلب فى تناوله أقصى درجة من الحس الحضارى المعبر عن الهوية المصرية دون شوفونية أو تحجر وذلك ما نجد عكسه تماما ، إذ نرى الطريق ممهدا بسرعة ولهفة مدهشتين للحصول على تصميم إيطالى ، ما دامت إيطاليا ستتكفل ببناء المتحف . إزاء كل ذلك نود طرح وجهة نظرنا فيما قيل وفيما يجب أن يكون :

ــ إذا قيل أن هناك لجنة من الخبراء المصريين تتابع التصميم الإيطالى وتشرف عليه وأن الحبل ليس متروكا على الغارب للمعماريين الإيطاليين وجب علينا ان نتساءل عن مدى تأثير هذه اللجنة وهل الواجب أن تمارس عملها فى دائرة مغلقة يتقرر فيها كل شىء ثم يهبط المبنى جاهزا بعد ذلك فوق رءوسنا ، لتفويت أى فرصة للمشاركة وإبداء الرأى ؟ أو ليست هذه الدائرة المغلقة بقية من بقايا الحكم الشمولى ، إذ يرى المسئول الحكومى نفسه ويزين له من

حوله أنه هو الأقدر على ما يحتاجه المجتمع وأن الهدف الأهم هو سرعة الإنجاز خلال فترة عمله ؟ . إذا كانت هناك لجنة من الخبراء المصريين تتابع وتشرف كما قيل فكيف حدث أن الفترة المنقضية من اختيار الموقع (الأهرام ٢٠/١٢/١٩٩١) إلى وصول التصميمات الأولية من إيطاليا (الأهرام ٢٧/٣/٩٢) كانت فقط ثلاثة شهور وأسبوعا واحدا بالضبط . إن مجرد البرنامج لمثل هذا المتحف يتطلب ما يقرب من سنة كاملة يعمل فيها بتفرغ العديد من الخبراء . فإلى جانب المهمة الكبيرة المتشعبة الخاصة بتحديد المعروضات كما ونوعا واحتياجات عرضها فراغيا وتقنيا ، هناك ترجمة هذه المعلومات الجزئية إلى برنامج تصميمى من المساحات ونوعيات الفراغات الداخلية والخارجية ، وما يصاحب ذلك كله من خدمات وأنشطة مكملة تندرج كلها ضمن الميزانية المقررة للمشروع . بالإضافه لهذه العناصر المباشره فى البرنامج هناك جوانب فى منتهى الأهمية يجب أن يتضمنها البرنامج ، فعلاوة على ما هو معروف من وجوب ترتيب المعروضات فى أقسام تدل على فتراتها التاريخية (الأسر المصرية القديمة مثلا) يجب أيضا توضيح بؤرة الاهتمام فى الفترة التاريخية المحددة كمعروضات وكنواح حضارية يجب إبرازها (مثل تطور الزراعه والرى وصناعة ورق البردى) وهنا يضاف للمعروضات الأثرية معروضات أخرى تكملها من خرائط ومجسمات مقياسية وصور توضيحية .. الخ تربط معروضات الفترة الواحدة معا فى أفكار ومواضيع كلية . إذا أضفنا لذلك اهمية تمثيل البيئة الطبيعية لمختلف أقاليم مصر سواء بطريقة طبيعية فى الفراغات الخارجية أو بطريقة تمثلها فى الفراغات الداخلية اتضح لنا أن إعداد البرنامج يتطلب إشتراك مجموعة من علماء التاريخ والآثار والجغرافيا والاجتماع والمتخصصين فى المتاحف تقنيا وإدارة وأمنا .

زيادة على ذلك كله هناك الرسالة الكلية لهذا المتحف فى المجتمع . هل هو فقط لتنشيط السياحة الخارجية وزيادة الدخل السياحى ؟ أليس واجبا أن يكون هذا المتحف فى الدرجة الأولى لأبناء هذا المجتمع حتى يؤدى هذا المتحف لصحوة ثقافية بين المواطنين ، يعطى جرعات متوازنة للطفل والكبير ولابن البلد البسيط والمثقف والعالم المتخصص ؟ هنا تتضح أهمية اشتراك مفكرى مصر وقياداتها الثقافية المختلفة مع معمارييها ومؤسساتهم (لجنة العمارة فى المجلس الأعلى للثقافة ــ شعبة العمارة بنقابة المهندسين ــ جمعية المعماريين ــ جمعية المخططين ــ أقسام العمارة بجامعات مصر) فى حوار واسع لوضع التصورات المختلفة التى توجه تصميم المتحف كرسالة وأنشطة وتشكيل مرئى ضمن مسابقة عامة . وهنا نذكر أن البرنامج المعمارى لمكتبة بهلوى بإيران التى طرحت فى مسابقة عالمية ، اشتملت على دراسات ومراجع خاصة بالعمارة التاريخية والمحلية بإيران ، مع توجيه المتسابقين للاستفادة المستنيرة بذلك التراث وليس تقليده .

ــ إذا قيل أن حصر المعروضات وإعداد برنامج بها قد تم بالفعل عند التحضير لمتحف الحضارة المصرية ، عندما كان مزمعا إنشاؤه خلف دار الأوبرا ، وجب علينا أن نقول أن الهدف والموقع قد اختلفا تماما بحيث لا يمكن نقل البرنامج أوتوماتيكيا . ففى الحالة الأولى كان الهدف هو إعطاء عرض لنماذج منتقاة من الآثار المصرية القديمة تنقل من المتحف المصرى الحالى لتعرض مع غيرها من آثار الحضارات الإغريقية والرومانية والقبطية والإسلامية والحديثة ، مع بقاء المتحف المصرى واحتفاظه بمعظم الآثار المصريه القديمة أو بكثير منها ، أما فى الوضع الحالى فقد تقرر نقل كافة محتويات المتحف المصرى .

أيضا الموقع تغير فى نوعيته وفى حجمه من حوالى ١٢ فدانا إلى حوالى ٢٠٠ فدان لا نعرف هل تم عمل مسح دقيق له وجسات تربة ورفع مساحى وتخطيطى وفوتوغرافى لما يحيطه من استعمالات على مدى الرؤية المتاحة منه وهل عدد الزوار المتوقع فى الحالة الأولى يماثل الثانية تماما ؟

ـ إذا قيل أننا نعيش اليوم فى عالم تبادل المعرفة والمصالح ، وأن دولة متحضرة مثل فرنسا تملك العديد من المعماريين الكبار والمتمكنين لم تجد ضررا فى تكليف مهندس أمريكى أن يصمم لها امتداد متحف اللوفر ذا الهرم الزجاجى (وقد قيل هذا فعلا) فإننا نرد بالموافقة على هذا النموذج الفرنسى على أن نفحصه بكامله وليس فى هذه الجزئية فقط ، ذلك أن المثال المذكور هو أحد الاستثناءات القليلة ضمن الأكثرية من المبانى العامة التى صممها معماريون فرنسيون وذلك على عكس الحال عندنا فى السنوات العشر الأخيرة (للمقارنة) . والموقف عندهم فى النهاية هو معماريون ينتمون للحضارة الغربية يصممون لأماكن ومجتمعات ضمن الحضارة الغربيه وذلك ما يختلف تماما فى حالتنا . علاوة على أن متحف اللوفر يحتوى آثارا ومقتنيات من العالم أجمع وليس مقصورا على ما أنتجته فرنسا وحدها وذلك أيضا على عكس الحال عندنا . أليس لنا أن نتساءل هنا لماذا نحاول تقليد فرنسا فى هذه الجزئية المبتسرة من كل ما سبق ذكره ؟ ولا نقلدها فى انفتاح واتساع دائرة إتخاذ القرار والحوار بخصوص أى مبنى عام قبل وبعد إنشائه مما يؤثر إيجابيا على ما يليه من مبان عامة ، وبما يساعد على إيجاد مدرسة أو مدارس فكرية معمارية متميزة ، وبما يحقق رغبة أغلبية الرأى العام وليس رغبة المسئول الحكومى الذى يحاول دائما عندهم استشفاف رأى الأغلبية وإظهار حرصه على تحقيقها ؟ لماذا لانقلد فرنسا فى أن تصاميم مبانيها العامة الجديدة جاءت من خلال مسابقات معمارية وليس من خلال تكليف مباشر ضمن دائرة ضيقة ومغلقة ؟ لماذا ننسى تماما تقليد فرنسا وغيرها من الدول المتحضرة فى جودة وجدية التحضير للمسابقات المعمارية والإحساس بالمسئولية فى هذا الشأن بينما لا يجد المسئولون عندنا أى حرج فى طرح مسابقة لتخطيط وتصميم ميدان الجيزة لا يضم برنامجها إلا عدة وريقات منها كروكى بدائى يجعل أى طالب بقسم العمارة مستحقا للرسوب بينما المسابقة معدة ومحكمة من بعض أساتذة الجامعة المتخصصين وغير المتخصصين ؟ والأدهى من ذلك كله هو إلغاء المسابقة برمتها دون تعويض أصحاب المشروعات المقدمة ودون إبداء الأسباب التى اتضحت فيما بعد بطريقة غير رسميه وهى عدم علمهم بالتخطيط المزمع من قبل لإقامة محطة مترو أنفاق فى المستقبل فى هذا الميدان !!!

ـ إذا قيل أن تصميم مثل هذا المتحف الكبير يتطلب خبراء وإخصائيين أى ما اصطلح عليه فى ذاكرتنا الشعبية « بالخبير الأجنبى » وأن إيطاليا لديها حاليا عدد من أكبر المتاحف فى العالم ، وأنها بالتأكيد من الدول البارزة فى مختلف الفنون ومنها العمارة ، وجب علينا أن نوصح عدة أمور أولها أن تصميم أى مبنى له جانب معمارى هو الأساسى وينبنى على جذور بيئية وحضارية عديدة ، وله بعد ذلك جوانب فرعية يتصل بعضها بالنواحى التقنية مثل نظم الإضاءة الصناعية والأمن . ومع تسليمنا بأن الجوانب كلها يجب أن تنصهر فى كل متكامل إلا أن الجانب المعمارى فى مبنى متحف يظل هو الأساسى (على عكس الحال فى مبنى مصنع مثلا) . وعندنا فى مصر العشرات من المعماريين الذين يمكنهم إعطاء تصميم ممتاز لمتحف كبير والذين ينتظرون إتاحة الفرصة لهم . الخبرة الأجنبية

يمكن أن يكون لها دور مطلوب فى النظم التقنية المشار إليها ، ومما يقلل من هذا الدور (ولكن لا يلغيه) أن التصميم المعمارى فى العالم كله وبالذات فى البلاد التى لها طقس مناسب مثل مصر يتجه نحو تقليل الاعتماد على نظم الإضاءة الصناعية واستخدام الإضاءة الطبيعية قدر الإمكان وكذلك تقليل الحمل المطلوب على نظم التكييف الميكانيكى بكفاءة التصميم المعمارى المستجيب للظروف المناخية المحلية . لإعطاء مثال محدد على ما نقول فإن المعمارى الأمريكى الكبير فيليب جونسون الذى قام بالتصميم المعمارى لمبنى المفاعل الذرى الإسرائيلى بديمونة ليس له أى خبرة قبل ذلك المبنى ولا بعده بالطاقة الذرية والمفاعلات الذرية ، وإنما قام بالتصميم المعمارى للمبنى المذكور بحيث يستوعب البرنامج الفراغى والمتطلبات التقنية التى أعطيت له من متخصصين وبحيث يتلاءم أيضا مع البيئة الصحراوية المحيطة .

نحن نقدر تماما الإنجازات البارزة للشعب الإيطالى فى مختلف الفنون ومنها العمارة ونعتز بصداقته ولكننا نرفض إضفاء صفة « السوبر مان » على أى شعب أو فئة أو فرد أو مسئول حكومى . لمجزد التذكرة فإن مبنى متحف مراكب الشمس المجاور لأهرامات الجيزة قام بتصميمه معمارى إيطالى (انظر الصورة المرفقه) وهو مثال صارخ على المهارة التشكيلية من ناحية (التصميم الفراغى فى الأبعاد الثلاثة) والجهل بالبيئة من ناحية ثانية (مبنى زجاجى فى بيئة صحراوية) وانعدام الحساسية الحضارية نحو الموقع بالكامل من ناحية ثالثة (نتوء بارز فى تشكيل « حديث » و« استعراض » ملاصق لواحد من أهم وأقدم آثار العالم ومشوه لبانوراما الهضبة المسطحة كخلفية للأهرامات) ذلك كله يبين أن الشعب الإيطالى الصديق ومعمارييه هم فى النهاية بشر يصيبون ويخطئون . والأهم من ذلك أنهم مثل غيرهم من البشر يكونون أكثر عرضة للخطأ عند ممارستهم الإبداع فى بيئة وحضارة غريبتين عليهم .

ــ إذا قيل (وربما كانت هذه أهم المقولات) أن ظروفنا الاقتصادية لا تتحمل إنشاء المتحف المذكور والمطلوب وأننا يجب أن نشعر بالامتنان لتمكن المسئولين الحكوميين عندنا من إقناع الحكومة الإيطالية بتخصيص هذه المعونة التى يشترط فيها قيام مكتب استشارى إيطالى بالتصميم ، فإما المعونة والتصميم الإيطاليان معا وبالتالى بناء المتحف ، وإما لا متحف على الإطلاق . فإننا نرد برفض الاقتصار على هذين الاختيارين وكأنهما من حتميات القدر . فالعلاقات بين الدول المتحضرة وبالأخص العريقة الحضارة مثل مصر وإيطاليا يجب أن تكون على مستوى أرفع من ذلك . لو كان الموضوع معونة غذائية مثلا لكان من الصعب علينا اشتراط المذاق المناسب لنا ، ولكن الأمر هنا يتصل بمشروع ثقافى قومى على درجة كبيرة من الخصوصية الحضارية وفى الوقت نفسه هو من أهم مكونات التراث العالمى . فى هذه الحالة لا يكون الطرف المتقدم بالمال طرفا أعلى والطرف المستخدم له طرفا أدنى بحيث يحق للأول أن يأمر وعلى الثانى أن يطيع وإنما الاثنان شريكان متساويان فى مشروع ثقافى ينتمى للإنسانية من خلال الموقع المحلى والمجتمع المحلى والثقافة المحلية . بل نزيد أن الطرفان متساويان فى تقدير كل منهما للآخر ولكنهما لا يجب أن يكونا متساويين فى مهامهما ومسئولياتهما ، بل يجب أن يكون للطرف المحلى الدور الأكبر فى القيام بهذا المشروع الثقافى وإثبات حسن استخدام الموارد المالية المقدمة له من الثانى . هذا بالطبع يتطلب أصلا أن يشعر الطرف المحلى بمسئوليته ودوره وأولويته (ولا يكون فقط متلهفا على الحصول على المبنى

ما دام على حساب الآخرين) فهو المالك الفعلى لهذا التراث أولا والذى ينتمى للإنسانية ثانيا ولو كان الأمر عكس ذلك لما حق لوزارة الثقافة المطالبة باستعادة الآثار المصرية المسروقة فى الخارج .

لقد تطورت الأمور بالنسبه للمعونة الأمريكية من الاقتصار على بيوت الخبرة الأمريكية فقط إلى الاتفاق على إعطاء الأولوية لبيوت الخبرة المصرية ثم المشتركة ثم الأمريكية (الأهرام ٩٢/٣/٣١ ص ١١) وذلك لدوافع اقتصادية صرفة فإذا زدنا على ذلك الأهمية الكبرى للبعد الحضارى المحلى فى تصميم المتحف المذكور فإنه من المبرر تماما أن نطالب الحكومة الإيطالية بالتغاضى عن شرط قيام بيت خبرة إيطالى بالتصميم خاصة وأن ذلك من الناحية المالية لا يمثل إلا ٤ إلى ٦ فى المائة فقط من تكلفة المتحف (مقابل التصميم والإشراف) وبالتالى لا يمثل خسارة اقتصادية كبيرة لإيطاليا ، فى حين أنه يمكن أن يمثل مكسبا حضاريا كبيرا لمصر إذا حسن التنظيم وحسنت النية وإذا أعطى المسئولون الحكوميون المصريون الأولوية للجذور المصرية على « العلاقة الإيطالية » . نعم المنحة الإيطالية تدل على كرم كبير من الناحية المادية نرجو أن يصاحبه كرم وتفهم وروح مشاركة من الناحية الحضارية بحيث يحفظ لكل ذى حق حقه . وهنا يجب أن يذكر وجاهة اقتراح د . على رضوان عميد كلية الآثار بجامعة القاهرة بخصوص أهمية مخاطبة دول العالم كلها للمساهمة فى بناء المتحف وعدم الاقتصار على إيطاليا فقط فى ذلك (الأهرام ٩٢/٣/٢٧) .

ــ لو كان الكلام على المتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية لظل رأينا أيضا هو وجوب قيام المعماريين المصريين بالدور الأساسى فى تصميم مثل هذا المتحف مع الترحيب بإمكانية مشاركة معماريون من اليونان وإيطاليا معهم ، لأن العبرة ليست فقط بالتراث الذى سيعرض ولأى حقبة وحضارة ينتمى تاريخيا ، وإنما العبرة بإيجاد توازن بين ذلك الجانب والجانب الآخر الأهم والخاص بالمجتمع الذى سيبنى له هذا المتحف وثقافته الحالية تحقيقا لفكرة التواصل بين الحضارات من ناحية وللمبدأ الخاص بالحق الأصيل للمجتمع المحلى فى الحفاظ على تراثه وكيفية عرضه (من ناحية ثانية) ، أيا كانت الحقبة التاريخية المعنية وأيا كان الاشتراك مع حضارات أخرى . ففى ذلك أيضا تأكيد لمبدأ عالمية التراث التاريخى .

أستاذ مصرى يعمل حاليا فى كلية الهندسة بجامعة الملك عبد العزيز بالرياض

فاطمة قنديل



«إلى فرج فودة»

قصيدة إلى فرج فودة

بأىِّ الأشياء يُمكن أن أحزن هذا المساء ؟
أبكيكَ كأوزيريس ؟
أليس النيل مُلوَّثاً بما فيه الكفاية ؟
هل أخبركَ بما فعلتُ .. فور موتك ؟
شربتُ قهوة مع صديق فى مقهى ــ أعيد افتتاحُه ــ
وتشاجرنا
حول ارتفاع الــ minimum charge .
كان هناك وقتٌ كى اكتب نافذةً واسُمِّر فى حلقها قمراً كقمر الشعراء .
كان هناك وقتٌ كى اقرأ «مرثية للعمر الجميل» او «احلام الفارس القديم» .

لم اشاهد نبا موتكِ فى النشرة الاخيرة .

ولو تحدثوا عنك لأكثر من عشرة ايام فسوف يكون هذا مُضجراً ..

كحادثة «فتاة العتبة» .. مثلا .

او ذلك الجندى الذى يزيح بقدمه جثة مجهولة ثم : (تبرعوا للهرسك)

لقد اخبرتُ صديقى ان «عربة النساء» فى المترو مُضجرة

وعمّا قليل سوف تُوزَّعُ النرجيلة فى عربات الرجال .

فى نفس المساء اخبرتنى امى عن عشرة موتى على الاقل

ظلّوا يتناوبون احلامها فى الايام الاخيرة .

كان من بينهم «عبد المحسن بدر» !

قال لى صديق قديم ـــ بالامس فقط ـــ

«هل تتوقعين ان امدّ لكِ قارباً للنجاة» ؟

بالأمس فقط كانت «زهرة البستان» مركز الكون

ومن احبُّ يوازى جسدى والخراب .

قال صديقى : «إننا لم ننظر إلى واجهات الدكاكين»

وامراة تحدث صريراً سخيفا بكيس ليس بلاستيكياً

فيما اعتقد .

على الهاتف صديق ـــ يعرف بعض اسرارى ـــ يصرخ

«هل عرفتِ الكارثة ؟»

قلتُ : «اخاف على عشرة اشخاص على الاقل ...»

واقيس عمرى بكرة السرطان ..

بعد الثلاثين تبدا المراة تفكر فى الموت .

ويبدا الشعراء يحكمون انشوطة المجاز .

كان عليك ان ترتدى قميصاً واقياً،

إن لم تشا ان ترتدى عباءة شيخ .

ابهذه القسوة تجرجر مجازاتنا وترحل ؟ ...

كيف لم تلاحظ ان الاقلام الجافة ــ ماركة بيك تحديداً ــ

لهاسنٌ يشبه الرصاصة ؟

تجوّل بعيداً عن احلام امى فى الأيام الآتية ،

فقد اخبرتنى انها فى مثل عمرى كانت تعيش فى «حضن الحياة».

تماماً كرغبتك فى إقصاء الحراسة عنك .

كل ما ارجوه منك ان تاتى لى ذات حلم ــ مباشرةً

قبل أن اموت .

لتخبرنى عن رائحة انثيال التراب فوقك

عن سبابة الموت التى اخترقتك

فى مساء لم يكن اىُّ شىء لافعله

سوى ان اجففك من فوق المسام .

فخرى لبيب

رجل تبدو عليه سيماء المهابة



عندما ننتقل من محافظة إلى أخرى ، نتوجه أول ما نتوجه إلى سكرتيرها العام . نعلنه بقدومنا ، بنوع المهمة الموكلة إلينا ، بخط حركتنا والتسهيلات التى قد نحتاج إليها . علينا أن نبدأ بلقاء مفتش المحاجر ، ثم يقوم هو باصطحابنا إلى سيادته .

فى تلك المحافظة عَقَّد السكرتير العام الأمور . قال ، «معكم خبراء أجانب أخاف منهم وعليهم . محافظتى بها مناطق عسكرية ، أخاف منكم عليها . وبها قطاع طرق . أخاف منهم عليكم » طلب خطاباً مختوماً يخليه من المسئولية . أصر ولم يقبل نقاشا . طلب أن يعلم بالفندق الذى سننثبت فيه . قال وعلى فمه ابتسامة بوليسية . «تلك إجراءات أمنية»

أحضرنا الخطاب المطلوب . سافر كاتب المشروع إلى القاهرة فور هذا الحديث . عاد به مساء اليوم التالى . لم يكلف السيد السكرتير العام نفسه ـــ بعد أن رأى خاتم النسر ـــ عناء إلقاء نظرة عليه . قال : «تلك إجراءات ضرورية» . لم يحاول مجرد السؤال عما سنقوم به أو ما يمكن أن يعود منه على محافظته قال مفتش المحاجر «انتهينا من الشكليات» . من خطركم على المحافظة . بقى خطر المحافظة عليكم» . قلت . مندهشا ، «أيّما خطر تعنى ؟» . قال : «ذلك الذى لم يهتم به السكرتير العام ، رغم أنه ذكره ، ألا تعرفون اين أنتم ؟ إنكم فى محافظة الثأرات والمطاريد . قلت : «ما لنا ولهم . نحن لا نطارد أحدا ، وليس بيننا وبين أى مخلوق أى شىء كان »

ضحك الرجل . قال : «ليست القضية فيما ترونه أنتم القضية فيما يرونه هم . إنهم هاربون من المؤبد والإعدام . هم لا يخشون أحدا ولا شيئا . حياتهم لابد ضائعة عند أول خطأ يقع فيه أى منهم . لماذا لا تكونون أنتم فرقة بحث عنهم تتستر وراء أية حجة ؟ ثم أين ستقيمون معسكركم ؟ فى الصحراء أم فى حضن الجبل ؟ أنتم فى كل الأحوال غنيمة عظيمة . سوف يأخذون منكم كل شىء ،

حتى ملابسكم الداخلية . قلت فى صوت خرج خافتا ، «لدينا خفُراء» كاد يستلقى على قفاه ضحكا . قال ، «هؤلاء المساكين بعصيهم البائسة وحناجرهم اليائسة . أتقاتلون الرشاشات بأفرع الشجر أم بطلب نجدة لا يجرؤ مخلوق هنا عليها ؟ «تمالكت نفسى . قلت : «نطلب الحماية من سكرتير المحافظة» . مطّ بوزه ساخرا . قال : لو كانت فى وسعه لقدمها . إنه يبحث عن أمانه هو . لا أمانكم أنتم» . قلت : وقد بدأ الغيظ يجتاحنى ، «إذن ممن سنطلبها ؟ أو بصورة أدق ، من ذا الذى فى وسعه أن يقدمها لنا ؟» دق على صدره فى ثقة ، «منى أنا» قلت وقد انفثأ غيظى فى ضحكة ساخرة ، «كل ذلك حتى نصل إليك !» قال . وعلى فمه ابتسامة خفيفة الظل ، لا تظن أنى مجرد مفتش مهاجر . أنا هنا أملك سلطات لا يملكها المحافظ نفسه . قلت ، «هات ما عندك . أرنا شطارتك» . قال ، «هيا بنا لنذهب إلى التفتيش» .

تفتيش المهاجر مبنى يكاد يتهاوى . حجرتان ودورة مياه . أتربة ورائحة لا تسر . أدرك المفتش ما أحسه فقال ، «لا تهتم كثيرا بما تراه . عملنا كما تعلم فى الهواء الطلق » . نادى ملاحظ التفتيش . طلب ان يستدعى الحاج . لم يذكر له اسما ، لكن يبدو أن الحاج علم لا يحتاج إلى تسمية قلت . «تركت الخبراء فى الفندق وحدهم . أين حاجك ؟» . قال ضاحكا : سيأتيك الحاج بشخصه فى الحال » .

جاء الحاج . دخل مهيبا يبدو عليه الوقار . سلّم فى جلال وجلس . نظر إلىّ نظرة فهم المفتش مغزاها ، فقدمنى إليه . وضع يده على صدره مرحبا . رددت عليه تحيته . قال : «يبدو فى لهجتك أنك من الصعيد» . قلت : «هذا حق» . أخبرته من أين أنا . قال : أحسن الرجال» قلت : «هذا من ذوقك وفضلك» همس المفتش فى أذنه ثم استأذنا إلى غرفة مجاورة . عادا بعد قليل قال المفتش وهو ينظر ناحية الحاج «ألف مبروك . شكرته وشكرت الحاج ، دون أن أدرى علام أشكرهما . وغادرنا الحاج فى تؤدة .

قلت للمفتش ، وقد غدونا بمفردنا : «لا أدرى مما جرى شيئاً» قال : «ستقيمون معسكركم على الطريق الصحراوى ، قرب ثكنات الجيش » . أحسست بالضيق . قلت : كل هذا الضجيج ، وأنت لم تفعل شيئا غير أن تضعنى فى حماية الجيش ؟ قال . «والله ولا ألف جيش يحميك» . قلت «عدنا إلى المعميات» . أسترد نفسه . قال «ما رأيك فى الحاج ؟» قلت ، يبدو أنه رجل أعمال » قال «هذا حق . وماذا ؟» قلت : «تبدو عليه سيماء المهابة» قال : «فراستك فى محلها . وماذا أيضا ؟» قلت ، «يبدو عليه الثراء» قال : «تخمينك صائب . وماذا» . أوقفته قلت محتدا : ما الرواية ؟ من يكون حاجك هذا ؟ » قال : وهو يفتح عينيه على اتساعهما ، متصنعا الدهشة ، مشددا على مخارج ألفاظه : «إنه حاميك . إنه شيخ منسر المحافظة» .

المسألة برمتها أقلقتنى جعلتنى فى دوامة . هل هناك خطر حقيقى علينا ؟ وهؤلاء الخبراء معى . إنهم لا يعرفون حتىٰ الآن أى شىء ، وليس فى نيتى أن أطلعهم على شىء . ما علاقة مفتش المهاجر بشيخ منسر المحافظة ؟ هل يعمل معه . أم لحسابه ؟ لكن كيف ولماذا ؟ هل أكتب للقاهرة عن تلك الأخطار المجهولة المتوقعة ، حتى تشاركنى المسئولية ؟ أم اعتمد على كلمة المفتش وشرف شيخ المنسر ؟

اقمنا المعسكر فى مكان يتوسط الطريق الأسفلتى ، وثكنات الجيش ، وقرية صغيرة كان يمكن رؤيتها على مرمى البصر .

بدأنا عملنا . كان علينا أن نمسح أهم الأماكن . اتجهنا إلى الجنوب الغربى للمحافظة . هنالك تشمخ الجبال ، وتزداد الاحتمالات الإيجابية لوجود رخام . أوقفنا سياراتنا قرب سفح الجبل . التف صبية إحدى القرى المجاورة حولنا ، كانوا ينظرون إلينا فى دهشة . عندما علموا أننا سنصعد الجبل ، لاح الخوف فى عيونهم التى حط الذباب عليها . قالت صبية صغيرة ، ترتدى ما يستر بالكاد جسدها ، «لا تذهبوا إلى هناك . إنهم يأكلون التراب ، ويقتلون من أجل سيجارة » قلت : «من هؤلاء يا ابنتى » ؟ نظر صبى إليها محذرًا . جذبتها أخرى من بقايا كمها . وقفت الكلمة فى حلقها .

أخذنا فى صعود الجبل . بدأ الصبية أسفلنا يتضاءلون ، السيارات كذلك . كان علينا أن نفحص الأحجار ، حتى إذا بلغنا القمة ، نكون قد ألمنا بأنواعها والعمل اللازم لها . وصلنا إلى أعلى حافة الجبل المطلة على الوادى . بدأ الجبل ــ على مسافة ليست بعيدة من الحافة التى بلغناها ــ يرتفع من جديد . اختفى الصبية وتلاشت السيارات ، بدت أرض الوادى شريطا أخضر لا يبين منه شىء . جلسنا نلتقط أنفاسنا لنكمل المشوار . أخذ أحد العمال يمعن النظر فى الأرض . قال ، كان هنا بشر . غادروا المكان توا . آثارهم تدل على ذلك . خفض صوته حتى قارب الهمس . استمر قائلا . إنهم المطاريد . أكاد أحس بهم حولنا ، يراقبوننا» . قال آخر فى خوف : «نكتفى بهذا الارتفاع» . قلت . سنكمل . إذا كانوا لم يتعرضوا لنا حتى الآن . فهذا يعنى أنهم يعرفون أمرنا نحن الآن أمامهم . هم لابد قد أيقنوا أننا لا نضمر لهم عداء ، ولا نبغى بهم شراً» .

أكملنا صعودنا حتى بلغنا قمة الجبل . بدأ العمال عملهم فى همة خارقة . قوة خفية تطاردهم . جثم الخطر على أنفاسهم ، فاندفعت طاقة فى سواعدهم . عندما عدنا إلى سفح الجبل ، كان اليوم قد أوشك على الانقضاء . تجمعت القرية كلها حول السيارات . السائقون فى أسوأ حال . كانوا قد تيقنوا أننا لن نعود هكذا قال لهم القرويين . كنا أثناء الهبوط قد اكتشفنا طريقا أفضل ، فلم يرنا أحد إلا ونحن عند النهاية . هجم الناس علينا يسألون . ماذا رأيتم ؟ هل التقيتم بهم ؟ ماذا فعلوا بكم ؟ ماذا قالوا لكم ؟ أسئلة وأسئلة ، ولا إجابة . كنا مرهقين للغاية . صبية الصباح مازالت هناك : سألت ، «ألم تجدوا قططا برية ؟» قلت «لماذا القطط البرية ؟ قالت : كان جدى يضع لها الفخاخ ويأكلها قبل أن يأتى المطاريد . نطقت الكلمة التى خافت فى الصباح من نطقها .

لهفة أهل القرية وخوف العمال وهم من أهل الصعيد ، جعلنى أدرك أى خطر كنا نواجه ، وأى حماية أسبغها الحاج علينا .

كان على السيارات أن تخترق عاصمة المحافظة ، عند العودة إلى موقع المعسكر ، حتى يمكن أن نوفر بعض إحتياجاتنا . لمحته فى الزحام ، فأسرعت إليه . كان يتسكع أمام الحوانيت . فوجىء بى عندما أمسكت به ، ثم زاط عندما عرفنى . قال . «أين كنتم» وما لهذا الغفار يكسوك وجها وشعرا ؟ قلت : «عائدون لتونا من الجبل» قال . «كيف كان الحال» قلت : «زفت وقطران» بدا الامتعاض على وجهه . تساءل «هل تعرض لكم أحد ؟» . كلا . لكنهم شبح يجثم على صدور الناس . الذعر يسكن عيون الفلاحين» . هز رأسه . هذا أمر طبيعى . فتلك بلاد الرعب . ساكن الجبل مرعوب . وساكن الكوخ مرعوب » قلت وملك الرعب ، صديقك الحاج» قال هامسا منفعلا : «إخفض صوتك ، ولا تكررها ثانية ، نضيع فيها أنا وأنت» . قلت : «الرعب فى أعماقك أيضا» قال : «تعال إلى

منزلى . اغتسل . ونتحدث مع كوب من الشاى الساخن» قلت : «لا أذهب إلى منزل أحد وأنا على هذه الحال» . قال . «نذهب إلى التفتيش ؟» . قلت : يمكن ، لا مانع » .

طلبت ممن معى أن يمـروا علىَّ بعـد انتهـائهم من مشترياتهم فى التفتيش ، جلست بعد أن اغتسلت قلت ، «هات كل ما عندك ، عن حـاجك هـذا ، أود أن تجيبنى بصراحة ، هل تعرف الدولة عنه ما تعرفه أنت ؟» أجاب فى ثقة ، اعتقد ذلك . تساءلت : «لماذا إذن لا يمسكون به ؟ قـال فى استخفاف : «أنت الغـريب عن هذا العـالم تثير ضحكى» استفزتنى إجابته . قلت «لا تهرب» . قال كلا ، الا من واجبك إن دنوت من الشوك ، أن تتحسس موقع اقدامك . الحاج رجل أعمال محترم . إنه حائز على امتياز الغـالبية السـاحقة فى المحـاجر ، سـواء كانت بـاسمـه مبـاشرة ، أم بـاسم أحد رجـاله . والمحـاجر فى حضن الجبل . والمطاريد على قممه وفى كهوفه . المحاجر أبوابهم إلى عالمنا . ربما يعمل البعض هناك . ولكن المؤكد ان كل حاجاتهم من طعام أو زاد أو ماء تدخل من تلك المنافذ . بل إن هذا الباب يمكن أن تدخله النساء أيضا . إنه كفيلهم وكفيل أسرهم» قلت وقد شدنى الحديث . وماذا يعود عليه من كل ذلك ؟» . أكمل ساخـرا : «هو رجـل أعمال نقى اليد ، طاهر الذيل ، لا ولن تمسك عليه ذلة» . قلت أمرك غريب . دائما تجيب على غير السؤال» . تنهد وقال ، «أنتم هكذا يا أهل القاهرة ، تفهمون بصعوبة . تريد أن تعرف ماذا يعود عليه ، وأنا اسألك ، من ذا الذى يستطيع أن يأخذ امتياز محجر سواه ، ومعه هذا الجيش الضارى ؟ تخيل نفسك وقد تقدمت للحصول على امتياز محجر بغير رضاه » . قلت وقد بدت الأمور أكثر وضوحـاً . «يقتلنى بالطبع» ، صفق بيديه ، قال «أخيرا بدأت تضع يدك على مفتاح الموقف . سؤال آخـر : من ذا الذى يستطيـع أن يتقدم لأى عمل من أعمال المقاولة ، تكون الأحجار جزءا منها ، دون موافقته وحصوله على الإتاوة المقررة ، أو أن يتم العملية لحسابه الخاص ، وذلك هو الـوضع الأعم ؟ لا أحد . «تعنى أنه القوة الاقتصاديـة المسلحة» . قـال ساخراً : لا أعرف كثيرا فى الفلسفة . لكننى أعرف أنـه أيضا ، شخصية سياسية مهابة . الكثير من رجاله نواب فى البرلمان ، وأعضـاء بارزين فى التنظيم السيـاسى ، هو لا يعادى أحدا ، لأن أحدا لا يجرؤ على عدائه ، من كان معه فله الأمن والأمان ، ومن حاول أن يكون عليه ، اختفى إلى الأبد . لن تجد له بين الأحياء أعداء . كلمة منه جعلت الجبل يدين لأمركم » أحسست أنى أغوص فى بحر لجّىّ ، قلت ، «هل يعرف ، أنك تعرف كل ذلك ؟» . قال وهو يهز رأسه ، «اعتقد ذلك ، لكننا نتعامل رسميا . هو بالنسبة لى ، مجرد حاصل على امتياز بعض المحاجر ، وأنه بنفوذه الفعلى يمكن أن يؤدى لى بعض الخدمات ، مثل تلك التى قدمها لكم » . قلت «واعتقـد أن الواجب عليـك ضرورة إبلاغ النيابة العامة بكل ما تعرف» . كاد يضع يده على فمى ، لكنه شدها إلى فمه كأنما يغلقه . قال ، «لا فائدة . لم تفهمنى على الإطلاق . أرجوك أنس كل ما سمعت وأنت تغادر باب التفتيش . أنت عابر هنا ، أنا باق إلى ما شاء الله مع الحاج .

اشفقت عليـه فاعتـذرت لـه . قلت : «اثقلت عليـك . مشكلتى ألا ادع سؤالا يؤرقنى ، دون أن أجد له جواباً» .

فى تلك اللحظة سمعت نفير سيارتى ، كان العاملون قد وصلوا كى نكمل طريقنا إلى المعسكر . شددت على يده وأنا أغادر المكان قـال : «تصبح عـلى خير» قلت «آمـل ، فقد اثقلتنى بالكوابيس» .

أوشكت الأبحاث والدراسات التى نجريهـا ، غربى المحافظة على الانتهاء كان علينا أن نصـل إلى أطرافهـا

الجنـوبية . سـارت الأمـور طبيعيـة ، بقـدر مـا تكـون «الطبيعية» فى تلك الأمكنة ، حتى جاء ذلك اليوم . تأخرنا فى عملنا فغمرنا الظلام قبل أن نبدأ العودة . كانٌ السائق يسرع عندما لاح أمامه طابور من السيارات ، ساكنا بلا حركة . أوقفنا سيارتنا . هبطت أرى ما الأمر . تساءلت إن كـانت هنالـك حادثـة نظر البعض إلىّ دهشـا . قـال أحـدهم ، «كـلا . هـذا (قـول) السيـارات فى انتظـار الحراسة» . تساءلت متغاضيا عن دهشة البعض . ولماذا هذا التعطيل والحراسة ؟ فى تلك المرة . انفضوا كأنهم لم يسمعوا شيئا . لحق بى السـائق . قال « يستحسن أن نظل جميعا فى العربات» نظرت إليه متعجبا ، سألته إن كان يعرف شيئا مما يجرى حولنا ، قال : عند حلـول الظلام لا تسير عربة بمفردها على الطريق .ربما يقطعه المطاريد عليها . لابد أن تسير السيارات فى مجموعات تحت حراسة مشددة من الشرطة ، حتى تخرج من منطقة الخطر ، ثم تعـود فرقـة الحراسـة مع (القـول) القـادم من الجهـة المضادة . ونحن الآن فى انتظار هذا القول ، ومعه حراسه المسلحون» قلت له . وقد حسمت أمرى عـلى ضرورة أن أتعـرف بنفسى على هـذا الذى يجـرى . اذهب أنت إلى السيارة . سأقوم بجولة» . هز رأسه واتجه إلى الخلف . بدأت سيرى أتفرج على السيارات . من بها أو عليها . كان الناس كل الناس . ساهمين مهمومين ، كأنما هم مقبلون على اجتياز الجحيم . لا يدرى أحد منهم إن كان سيخرج حيا كما دخل أم أنه لن يخرج أبدا .

سمعت صوتا ينادينى . نظرت حولى ثم خلفى . فوجئت بما رأيت . كان الحاج يجلس إلى عجلة قيـادة سيارتـه الخاصة . حاول الخروج وسلّم بحـرارة قال . إلى أين » قلت ، «إلى المعسكر» . قال ، «تعال معى حتى المعسكر» . حاولت الرفض فـأصر،آخر مـا كنت أتوقـع . سيد هـذا العـالم ، أسيرا مثلنـا ، قلت ، «أخبر زمـلائى وأعود» . سمعت صوتا خلفى يقول ، «تفضّل سيادتك . سأقوم أنا بإخبارهم» . كان سائقى ينتظرنى استدرت للجلوس إلى جواره . فوجئت بشخص يجلس فى المقعد الأمامى ، يهم بمغـادرته إلى الخلف . قلت لنفسى ، لابـد أنه حـارسـه الخاص ، ما إن جلست حتى سـألنى عن الحال فقلت : الحمد لله . سؤال تقليدى وإجابة تقليدية . لكنى أود أن أعرف ما الذى أوقعه فيما نحن فيه : وهو صانعه . يبدو أنه أدرك ما يجول بخاطرى . قال متأففا . «كلما مررت من هنـا ــ أثناء متـابعتى لأعمالى ــ أحـرص على العـودة المبكرة . اليوم تـأخرت وبـأتى هذا الطـابور ليـزيد من تأخيرى » سمعنا صوت سيـارات قادمـة . قال «وصـل الطابور الآخر . سيبدأ طابورنا بعد قليل» .

بدأت السيارات فى الاتجاه المعتاد تنطلق مسرعة . بدت مهللة فرحة بالنجاة . هز الحاج رأسه آسفا . قال : «كل تلك الضجة على لا شىء» . بدأت السيارات أمامنا تتحرك . اقتربنا من نقطة المرور . المكان الوحيـد المضاء فى هـذا العالم الدامس . حياه ضابط النقطة باحترام شديد . قال له الحاج متباسطا : هل هناك جـديد ؟. قـال الضابط : «لا شىء يـا حاج . الـروتين المعتـاد» نظر إلىّ وقـد زوى حـاجبيه . قـال : «الروتـين المعتاد ، ومصـالـح النـاس تضيع» .

الحديث الذى يلـح علىّ منطلق من لسـانى ، رغم كل المحاذير . قلت له : يقولون إن المطاريد يقطعون الطريق» لم يجب مباشرة . صمت قليلا . وكأنه ما كان يتوقع هذا الـذى نطقت به . أحسست حـركة الحـارس فى المقعـد الخلفى . قال الحاج : «هل نصدق ، وأنت الرجل المتعلم ، أى شىء يقال لك ؟ لقد درست كل الجبال هنا ، بحـريّها وقبليّها . هل رأيت أنت ، أو رأى أحد من رجالك واحدا

منهم ؟ كان سؤالا يحتاج إلى إجابة دقيقة . تذكرت آثار الأقدام ، لكنها قد تكون آثار أى أحد . ليس بالضرورة أن تكون آثار المطاريد . لكن الخوف الجاثم على صدور الفلاحين ، الصارخ فى عيونهم أمر لا يحتاج إلى دليل . قلت : «حقيقة لم نر أحداً . لكننى رأيت الرعب الذى يعيشه الفلاحون . طافت بوجهه ابتسامة ، كأنما حصل على شهادة يريدها . قال فى هدوء شديد ، كأنما يقرر أمرا لا يقبل الجدل . الفلاحون فى ذعر دائم . هم خائفون من كل شىء . كل سيارة حكومية تثير حذرهم . كل غريب يثير ريبتهم . قلت متحديا : «لكنهم تحدثوا معى» تململ فى جلسته . قال فى صوت عميق أجش : «هل قال أحدهم ، أنهم يخافون ما نسميهم المطاريد ؟» قلت لم أسمع منهم «الأطفال يحبون القصص الخيالية . إن لم يخبرهم بها أحد ، قاموا هم بتأليفها » قلت : وقد عاودتنى رغبة التحدى : «وهذا الطابور ، هل هو وهم وخيال ؟» . تململ الحارس خلفى . قال الحاج ، ضاغطا مخارج ألفاظه : «بالضبط هو وهم وخيال » . فاجأتنى الإجابة ، وبقيت أنظر إليه ، أنتظر منه إكمال ما يعينه . استمر فى حديثه بالطريقة نفسها . قال : «الحكومة وراء كل ذلك . الجبل كما تعلم ملىء بالمغارات والكهوف . هل تستخدمها مخازن ذخيرة وسلاح . ما الذى يخيف الفلاحين حتى لا يقتربوا منها ؟ أشباح المطاريد . ما الروتين المعتاد ؟ أجزم أنها قافلة تحمل الذخائر إلى مخابئها . ما أفضل وسيلة نقطع بها الطريق ، دون إثارة أسئلة لا داعى لها ، عن حواديت اللصوص وقطاع الطريق » .

حديث الرجل منطقىّ متكامل ، لكننى فى أعماقى لا أحس بالاقتناع . شىء ما فى عيون الفلاحين كان يشير إلى ما أعتقد أنه الحقيقة . ساد الصمت بعض الوقت . مازالت القافلة تسير ، والظلام يحيط بنا . لا أستطيع تبين أى قرية نمر بها . يبدو أن هذا الجزء من العالم قد خلا من البشر . أخيرا انتهت المسافة المحظورة ، وظهرت القافلة الأخرى المتجهة جنوبا ، والمكان تغمره أضواء نقطة المرور . تركتنا فرقة الحراسة . بدأ الآن سباق السيارات .

سيارة الحاج تنطلق فى راحة . انعكست حالتها عما كانت عليه قال : «دعنا من المطاريد وأشباحهم . ما الذى عثرت عليه فى صحارينا وجبالنا ؟ لم ينتظر حتى أجيبه . استمر قائلا . هل عثرت على رخام ؟ قلت . لم نجد رخاما بعد ، لكننى اعتقد بوجوده شرقاً » قال : «إذن ماذا فى محافظتنا من خيرات ؟» السيارة تنهب الطريق عدوا . ظهرت أنوار البندر ، ونحن مازلنا نتحدث عن الخامات واحتمالاتها . اهتم الرجل بما لم تهتم به المحافظة ، أشياء كثيرة تدور فى رأسى الآن . أين الحقيقة فى كل ما سمعت .

بلغنا مشارف المدينة . قلت سأنتظر هنا حتى تصل سيارتى . رفض بشدة أن يتركنى بمفردى . قال : «سننتظر معك» لحقت بنا سيارتنا ــ شكرته . قال وهو ينصرف ، إن شئت أية خدمة ، اتصل بمفتش المحاجر» .

اقترب موعد العيد ومعه تبدأ إجازة المشروع . تقابلت مع مفتش المحاجر ــ أخبرته أننا موشكون على السفر . تاركين المعسكر فى حراسة خفيرين فقط ، سنغيب عشرة أيام ونعود . قال . «كل عام وأنتم بخير . تصحبكم السلامة . قلت : «وسلامة المعسكر » . قال : فى الحفظ والصون ، حتى دون خفراء ، ضحكت قلت له ، تتكلم فى ثقة » . قال مؤكدا : «هذا كلام رجال ألم تكتشف ذلك بعد ؟ قلت «ماذا تعنى ؟» . قال : ما رأيك فى الحاج بعد لقائك به ؟ قلت رجل متعدد المواهب . اكتشفت فيه أنه لا يقدم معروفا بلا مقابل » بدا الاهتمام على وجه المفتش . تساءل ، ماذا قال ؟» . قلت وأنا أضحك «أراد أن يعرف

حتى مواقع الرخام وصلاحية الخامات للصناعة . هكذا على الماشى . كأن الأمر دراسة عادية » برقت عيناه . هز رأسه . قال فى إعجاب : «ألم أقل لك إنه رجل أعمال جيد» . قلت : «نعم قلت ذلك . لكنك لم تخبرنى عن قدراته الفكرية وبراعته فى الدفاع عن رجاله» قال . عموما ، اذهب إلى القاهرة . واقض عيدا سعيدا فكلامنا ــ مهما كان رأيك مفيدا وفنيا ــ كلام رجال . قلت وأنا ابتسم ، مادام الأمر كذلك ، أرجو ــ وإن كان ذلك سيتعبك ــ أن تطل على المعسكر أثناء مرورك للتفتيش ، مرة أو اثنتين» قال فى حماس : بل ثلاثة وأربعة» .

انتهت الإجازة وعدنا ، وجدنا الخفيرين فى أسوأ حال . كانا كطفل ضاع ثم عثر عليه أهله . قالا إنهما قضيا أياما أسود من شعر الرأس .

لم نكن قد خلعنا ملابسنا بعد ، عندما تحلقنا حولهما نسمع ما جرى . قالا . حدث يوم وقفة العيد ما يفوق الخيال ولا يخطر على بال . سمعا قرابة الفجر ، صراخا يدوى فى القرية المجاورة . أسرعا إلى أطراف المعسكر ينظران . لم يستطيعا تبين شىء أى شىء . لكن الصباح جاء بالقصة كاملة . هاجم اللصوص القرية . أخذوا منها كل شىء : الطعام المعد للعيد ، الملابس ، النقود ، الحيوانات ، الغلال والطيور . وتركوا القرويين خالين الوفاض ، يستقبلون العيد بالبكاء والدموع .

سألتهما فى لهفة : هل حدث لكما أى شىء ؟» قال أكبرهما سنا ، كلا . لكننا عشنا فى انتظار المصير نفسه ، فى أية لحظة . مر بنا مفتش المحاجر فأخبرناه قال : لا تخافا لن يمسسكما أحد بسوء . لكننا لم نستطع أن نقاوم خوفنا . كنا نصلى أن تعودوا إلينا سريعا . لم يكن العيد عيدا . كان حزناً أسود» .

استعدنا جميعا أنفاسنا . علق أحد العمال : «احمدوا الله أنه لم يصبكم أنتم أى مكروه» . قال أمين المخزن وهو ينهض : «كل عام وأنتم بخير ، تلك والله بركة الحاج » .



هناء عبد الفتاح

حـفـار الـقـبـور.. فلسطينى والخامس من حَزيران

«حفار القبور» شخصية مسرحية عالمية .. ولا تتخذ هذه الشخصية عالميتها من سماتها الشيكسبيرية فقط ـ حيث ادخلها الشاعر الإنجليزى كإحدى شخصياته الثانوية فى مسرحية «هاملت» ذائعة الصيت ، بل لأن هذه الشخصية خرجت من حدودها البشرية العامة ، لتدخل شرنقة الرمز والاستعارة ، ثم تتفتق عن شرنقتها ، فتعود كيانا إنسانيا فينا يتسم بمدلوله الخاص ، ومعناه الشمولى فى قاموس المسرح العالمى .

و«حفار القبور» هو «العُكش» .. شخصية مسرحية فلسطينية ، تبدو كصنوها الشيكسبيرى مجرد حفار للقبور ، ولكنه حارس لمملكة الموت ، وجزء من مملكة الحياة ، إنه حارس ليلى للموتى ، وشاهد عيان لمآسيهم اتراحهم وافراحهم . ويبدو لنا كما لو كان شبحا ينضم لزمرة أشباحهم بعد دفنهم ، ولكنه يقيم لهم يوميا مأدبة عشاء ، ويحييهم تحية المساء بأقداح الشاى تارة ، وبالتحدث إليهم تارة أخرى ، فهم الأموات الأحياء ، الذين يمثلون بالنسبة «للعكش» عاله ، ومعركة نضاله فى آن واحد . والسؤال المطروح . لماذا اختار «العكش» مهنة حفر القبور ؟! يجيب عن هذا التساؤل فى إحدى الأغنيات الدرامية الشعبية داخل نسيج المونودراما :

مقابر بدّها حفار
والحفار بدّو اموات
والاموات بدّها الجنود
وجنود غنًّا بالآلاف
بحجه فى انتفاضة
من رصاصهم يسقط شهدا
والشهدا هم اموات
والاموات بدها قبور
والقبور بدها حفّار



والحفار له تناديه
ساكن جوا المقابر
عند وكريك وطوريه

ومثلما كان يمسك «حفار القبور» بجمجمة مهرج الملك ، ويداعبها ويحاورها ؟ فيكتشف هاملت فى مشهد المقابر الشهير تلك الصلات التى تصل حفار القبور بالملك ، أبيه ، نجد أن «العكش» لا يتحدث فقط مع أمواته ، بل يحيا معهم داخل مملكتهم ، دون خوف ، بل إنه يسعى إلى إيقاظهم وطمأنتهم ، بأن ما استشهدوا من أجله ، وماتوا للدفاع عنه ، لن يضيع هباء !!

والفارق بين الشخصيتين واضح ، «فالعكش» الفلسطينى يأخذ من حفار قبور «هاملت» فلسفته

وميتافيزيقيته ، لكن «العكش» يَفْضُله فى انه يحوّل هذه الفلسفة ، وتلك الميتافيزيقية ، إلى واقع ، يقبع فوق تل من الديناميت ، وكأن المقبرة المتشحة بالسواد والظلام تنتظر اللحظة ، وتترقب ساعة الصفر ، فينهض امواتها من قبورهم ، ليقودهم «العكش» فى معركتهم الفلسطينية الأخيرة ضد العدو الغاشم .'

العادة الشعبية فى بلادنا تقول بأن المشيعين من اهل المقتول/الشهيد ، وأقرب الأصدقاء إليه ، لا يبكون شهيدهم ، وإنما يودعونه حتى مثواه الأخير بالزغاريد ، بل احيانا بالطبول والزمر ، وهذا ما يحدث كذلك عند شهداء الانتفاضة الفلسطينية واهلهم . فهم لا يودعون شهداءهم بقدر ما يحيون داخلهم ، ويشهدون على تميزهم وموقفهم البطولى . وهذا ما يحيل الانتفاضة معنى ، ويجعلها رمزا ، ويؤكد على استمرارها حتى التحرير :

العكش : (وهو يحفر قبرا) .

آه ويها ويا هالضيف مرحبا بو
آه ويها ويا ها لقبر فاتحله بابُه
آه ويها ويا مرحبا ويا ميت هلا
آه ويها ويا ريته مبروك على صحابه
(ويزغرد)

الرصاص يسمع فى خلفية الأحداث وتؤدى فى ذات الوقت الطقوس اليومية التى يمارسها (العكش) مع امواته الأحياء . فهو لا يعير لهذا الأمر اهمية ، فلينطلق الرصاص ، لكنه سيحتسى الشاى مع امواته ، لكل قبر كوبه ، حيث يصب العكش فيه الشاى :

العكش : شاى .. شاى مع جعساس .. يعنى ميرميه
هاى إلك يا ابو صلاح ، مع انك
ما بتستاهل .. وهاى إلك يا عيسى ولا يهمك
بكره فرج .. وهاى إلك يا جمعة .. أهلين حلت
البركة .. وهاى إلك يا أم دلال .. انا عارف
عنك يا أم دلال ، بدها اتظلها الدمعة عالقة فى
جفنك .. هوينها .. (يصل إلى قبر لينا)
سعيدة يا لينا .. جبتلك الشاى .

ومثلما يحتضن هاملت قبر ادفيليا ، يفعل العكش الشىء ذاته فيحتضن قبر لينا ، يصب لها الشاى ، فهى عطشانة يروى ظمأها بالشاى ، والحب الذى مات بموتها .

العكش : اتفضلى اشربى .. بالهنا والشفا .. آه
يا لينا .. أنت عزاى الوحيد بها لدنيا .. انتِ
يا للى ما خلتينى انسى العذاب الله باعيشه يوم
يوم .

إن السمة الأساسية لهذه المسرحية . أنه عرض مسرحى عن فلسطين ، لكنه لا يتعامل معها باعتبارها أرضا محتلة ، تحتاج إلى من يحررها ، ولكن باعتبارها ارضا يمارس الفلسطينيون فوق أرضها حياتهم الطبيعية ، فالفلسطينيون فى المسرحية لا يمسكون بالزناد ، ولا يصرخون من أجل الحق السليب .. لا يستخدمون الكلمات الضخمة ، لكنَّ سلاحهم امضى .. وأعتى . إنه ممارسة الحياة للحياة نفسها . فالمسرحية فى مونودرامتها تؤكد هذا المعنى ، وتدفع مشاهدها بأن يفكر بأن يومه الذى يحياه . يقف شاهدا على أن ارضه مِلْك له رغم الرصاص ، وأن كيانه وما يسلكه مع الآخرين ، وما يتعامل به ، هو دحض للافتراض المتآمر ضد الشعب الفلسطينى ، وهو القضاء على هويته . ولذلك يؤكد مؤلف المسرحية : عدنان طرابشه على هذا المعنى : الحياة اليومية حتى النخاع أى حتى الموت .. بكل احداثها بكل ما فيها من بساطة وبداءة ، بمشاكلها الكبرى وتوافهها . ونحن فى هذه المونودراما لا نرى شخصاً يعيش فى مقبرة ، وإنما اشخاصا يتعايشون مع مشاكلهم اليومية .

وعلى الرغم من أن **«العكش»** يتحدث بلسان الغير ، غير ان هذه الشخصيات التى يحاورها ، وتتحدث على لسانه مقلدا إياها ، إنما تجعل المسرحية زاخرة بالشخصيات المتعددة التى تتحاور معا ، حول مشاكلها ، ومتاعبها ، **مشاكل المختار وولاء ابو صلاح وولادهم ونسوانهم وجيرانهم وجاراتهم** .

يستفيد **«عدنان طرابشة»** من فن الحكواتي وصيغه ، وقد استعار منه المؤلف ، كما فعل فى أعماله السابقة أسلوب السرد الدرامى وثنائية الحوار ، وتنوع الموضوعات المعروضة , وعلى الرغم من استفادة المؤلف من التراث الشعبى وخاصة الحكايات والأهازيج الفلسطينية الشعبية ، وقصائد الشعراء الشعبيين ، غير انه ينهى تجربته بالرجوع إلى القضية الفلسطينية الآنية وهى محاولة منه لإدخال هذه التجربة داخل سياق التجربة الحياتية اليومية ، وليس جزءا منفصلاً عنها .

نجح المؤلف فى هذه التوليفة الدرامية السياسية . فقد تحولت **ولاية العكش** أى مقبرته إلى مكان أقرب ما يكون إلى **«جمهورية زفتى المستقلة»** واقترب هو من شخصية **«الصول فرحات»** داخل جمهوريته **ليوسف إدريس** ذات الخصوصية الدرامية والسياسية .

العكش : بأمر من الحاكم العسكرى .. با فرض عليكم منع التجول من الآن وحتى إشعار آخر .. على الجميع العودة إلى بيوتهم .. وكل من يخالف يعاقب «ارجع البيت ؟.. هون أنا الحاكم العسكرى . من يسترجى يفوت ولايتى بدون إذن منى ؟! أنا العكش أنا المقبرة ، والمقبرة أنا . باعمل شو بدى والسكان بتعمل شو بدها .. ممنوع إشى واحد حمل السلاح . ولايتنا منزوعة السلاح .

إنه يربط عمله كحفار قبور «ودافن» لاجساد الموتى بالمقاومة :

العكش : احفر قبور .. مادامكم بترموا حجار وكان رمى الأحجار يتسبب عنه الموت من اجل الحياة .. حياة فلسطين

العكش : قوم احفر لك وشوف مين أصعب .. حفر القبور والا رمى الحجار .

فالمقبرة بالنسبة للعكش شاهد إثبات على جريمة المذبحة التى ينفذ مخططها يوميا فى الشعب الفلسطينى .. ويكفى **العكش** أنه يتلقى أجساد أطفال الحجارة ورفات المقاتلين ، وجثث البشر العاديين ويوسّدها مثواها الأخير فى بطن التراب .

سرعان ما يتحول المشهد الختامى إلى مشهد خطابى ، تتكثف فيه ثورة **«العكش»** على كل الأوضاع الخاطئة التى تدمر الفلسطينيين من الإرهاب المستمر ، والقتل الدائم ، وخيانات الحكومات العربية ، والتعامل اللا إنسانى . إنه يربط تواجده بفلسطين وتاريخ احتلالها :

العكش : انا العكش اللى صار له اربعة واربعين سنة محكوم إعدام . بيفتش على حريته ومش قادر يوصلها .

يتسم هذا المشهد بالطابع الخطابى المباشر بنهاية تتوسل فى اسلوبها الدرامى طابع النقد لكل ما هو داخل القضية الفلسطينية وخارجها ، يلفه إطار ميلودرامى ، وقد يكون هذا مبررا من مبررات المسرح السياسى . ورغم التمهيد لهذا المشهد الختامى وإدخاله فى نسيج العرض ، إلا إنه - فى رأيى - قد قسم العرض إلى جزءين منفصلين ، وأوقف استمرارية طابعه **الميتافيزيقى الأسطورى** ، المتحرك فى بيئة واقعية ، وضفَّرته بشاعرية غارقة فى سكون عالم الموتى وأسراره ، وجعلت منظور القضية تنبع من فكره المطروح وقالبه غير المباشر ، وليس

من جفاف الحقائق ، ومباشرة المواجهة كما نرى فى قسمه الثانى .

نجح المخرج **رياض مصاروه** فى استخدام لغة فنية بسيطة مفردتها النص الدرامى الذى يستخدم اللهجة الفلسطينية المحلية أداة له ، مما أكد فيه الطابع المتميز للشخصية الفلسطينية بما تحمله من تراث الأجداد وقيم الحاضر ليؤكد المؤلف ومعه المخرج على خصوصية الشعب الفلسطينى وقوميته .

أما الاستخدام الذى منح العرض المسرحى نبضه وإيقاعه الحىّ ، فهو التعامل مع الأدوات والمهمات المسرحية **(الأكسسوار)** ، والدمى ، والأقنعة ، من خلال **سينوغرافية** المقبرة التى تستخدم الفضاء المسرحى استخداما كاملاً ، يصنع منه مقبرة جماعية ، فيوفق مهندس الديكور النمساوى **ساندرا غوثمان** فى أن يخلق جوا من الغموض داخل ولاية الموتى المضببة ، كما أنه يصبغ عليها طابع الحياة اليومية ، فيجعل منها مسكناً يخلع فيه **«العكش»** ثيابه وأحلامه ، ويحط فيه ترحاله اليومى عندما يقبع مع موتاه فى رحلته الأسطورية الأبدية .

واستطاع الممثل **عدنان طرابشه** ـ وهو مؤلف العرض كذلك ـ أن يخلق ببساطة حركته المعبرة نوعا من التآلف والانسجام ، بين طابع حياتى ينفث فى الموتى حياة ، ويمسح الحزن من تجاعيد وجه «العكش» الذى يمس جسده وحركات يديه ، وطابع جلال الموت .

إن لعبة الحوار بين الأحياء والأموات ، واستخدام **قناع الجمجمة** ومن قبلها **الشيخ / الدمية** ، والتعامل مع الأشياء الطبيعية ، التى تتخذ الطابع الطقسى مثل احتساء الشاى مع الموتى والتحدث معهم بلسانهم ، وليس نيابة عنهم ، والدخول فى الأهزوجة الشعبية . باعتبارها جزءا لا ينفصل عن النسيج الدرامى ، وليس العكس ، أضفى كل ذلك على العرض المسرحى طابعا فنيا ذا مستوى عالٍ نادرا ما نلقاه فى عروضنا المسرحية العربية . وتعود أهمية هذه التجربة إلى أنها تمثل خطوة للأمام فى مسيرة مسرح **«المونودراما»** العربى ، والبحث عن أسلوب تِقَنى جديد لإبداعه .

الخامس من حزيران

كانت هذه **المونودراما** مدخلاً جيداً للجزء الثانى من هذه السهرة الثقافية جعلنا ـ كمشاهدين ـ فى قلب زمن قطعنا فيه خمسة وعشرين عاما من عمر نكسة حزيران عام ١٩٦٧ . وكان أبطال هذا الجزء الثانى من السهرة . شاعر ، ومغنية ، ومؤلف موسيقى ، أما الشاعر فهو **سميح القاسم** الذى أدّى بنفسه أشعاره وأشعار رفيق عمره ونضاله **محمود درويش** . أما المغنية فهى ريم تلحمى التى كانت اكتشافا هاما من اكتشافات هذه السهرة الفلسطينية وكانت ألحان الموسيقار اليونانى **ساراكيس كاساراكيس** هو البطل الثالث لهذه الأمسية ، غنتْ المغنية الفسطينية التى تعد بلا ريب امتداداً للفنانة الكبيرة **فيروز** أشعار **القاسم ودرويش** بصوت عربى دافىء يتميز برخاوة وعمق أوبرالى تفسر الكلمات تفسيرا تحافظ فيه على أصالته وعالميته دون مساس بالهوية ، أو خدش للروح الفلسطينية الأصيلة كما أن هذه التجربة تضعنا أمام اختبار فنى هام ، وهو تجريب أداء الشاعر لشعره بوسائل فنية جديدة تتداخل فيها الكلمات الشعرية ، والأداء الغنائى ، واللحن العالمى .

ومع أن هذا الجزء استخدم الشرائح الملونة على



الستارة الخلفية ، لتذكيرنا بمشاهد درامية دامية من أرض الانتفاضة ، إلا أن هذه الشرائح لم تضف على التجربة شيئا ، لأن ما يحدث فوق الأرض المغتصبة أقوى من الصورة ذاتها ، فتصبح كلمة الشاعر ولحن الموسيقى وأداء المغنية ، أقوى من كل شىء . لأنه يخاطب وجداننا وتداعياتنا ، ويتركنا ـ بلا حدود ـ نسعى بعيون قلوبنا ، وفكر شعورنا ، لاختراق الحدود ، حتى نضع وجودنا فى الوجود الآخر .. فى فلسطين الحبيبة .

وتختتم هذه الأمسية بنشيد **بلادى بلادى** للموسيقى خالد الذكر **سيد درويش** ، يمزج معها الشاعر **سميح القاسم** بعض كلماته ، فيصبح النشيد معزوفة مصرية فلسطينية ، تتوج أمسيتنا بالتمسك ببلادنا .. بفلسطين !

محمد هشام



سفرُ بدونِك

وداعٌ قصيرٌ

وداعٌ قصيرٌ على عتباتِ مطارٍ يوزعُ رُوحاً على لحظتيْنِ ، ولا دمعَ . لا دمعَ اجملُ مما تخبىءُ عينٌ . اثمة فى الدمعِ ما ينبغى من اسى ؟ ـ اين تمضى بخطوى يا خطوُ بعدُ ؟ ارتباكٌ قصيرٌ على عتباتِ رحيلٍ يوزّعُ رُوحاً على بلديْنِ . ولا قولَ . لا قولَ اوقَعُ يخبىءُ صمتٌ . اثمة فى القولِ ما ينبغى من مدى ؟ ـ أين تمضى بخطوى يا خطوُ بعدُ ؟

رويــدا رويــدا

صباحٌ هنا
ومساءٌ هناك

رويداً رويداً افارقُ ارضاً إلى غيْمةٍ . سفرٌ يوقظ العمرَ فىَّ . على بُعدِ جرحٍ رايتُ الذى كُنْتُه . جئتُ من حيثُ جاء . سلكتُ الدروبَ التى كان

يسلكُ . أبصرتُ ما كان يبصرُ . قلتُ الذى قالَ . سِرتُ إلى حيثُ سارَ . توقفتُ حين توقَّفَ . ثم التفتُّ ولكننى لم أجدْ غير ظلِّى معى . أين أعثر فيَّ عليَّ ؟

مساء هنا

وصباح هناك

رويداً رويداً أفارقُ مُدناً إلى غيْرِها . سفرٌ يوقظُ الجرحَ فيَّ . على بُعد عُمْرٍ أرى مُدناً من نُعاسٍ تجاورُ مُدنـاً من الصحو . تحجبُ مُدناً يؤرِّقُها الليلُ تغْبط أمُدناً على حافةِ الفجرِ تُفْضى إلى مُدنٍ من تُرابٍ تُخبِّىءُ مُدناً من الصخرِ ترنو إلى مُدنٍ بين بحرين ترقُبُ مُدناً تقابلُ صحراءَ تُلقى على مدنٍ سِرَّها .

صباحٌ هنا

ومساءٌ هناك

فحسب

قريبانِ

لا شىءَ بينى وبينكِ

لا شىءَ

غيرَ محيطٍ ، وخمسِ صحارٍ ، وبحريْن

لا شىءَ

غير ثلاثة آلاف ميلٍ ، وطائرتيْنْ

فحسبْ .

وأنــــتِ ؟

أتوا من بعيدٍ مُجِدِّينَ
عشرون صُبْحاً
وعشرون ليلاً
أتوا لا لشيءٍ ، ولكنْ
لكى يرحلوا من جَديدٍ
وأنتِ ؟
لماذا تظلِّين نائيةً هكذا ؟

هكـــذا دائمــــا

هكذا دائماً :
لحظةٌ لا تدومُ سوى لحظةٍ
ما الذى يسرقُ الوَقتَ مِنْ وَقْتِهِ ؟
هكذا دائماً :
أتشبَّثُ بالأمْسِ
لكنَّه يتنصلُ مِنِّى ومِنْ أمْسه
هكذا دائماً :
أشتهى ما يضيعُ

لكى لا أضيِّع ما أشتهى

هكذا دائماً :

لا يظلُّ بعينىَّ غيرُ اشتهاءٍ

تجرَّد من كلِّ شىءٍ سوى سِرِّه .

الآن

ساعةٌ

ساعتانِ

ثلاثٌ ونصفُ

لكى تختفى من سمائِك

شمسٌ

تأهبت الآنَ

كى تختفى من سمائى

سفرٌ بدونِكِ

سفرٌ بدونِكِ

لكننى لا أسافرُ

إلا إليكِ .

نبيل نعـــوم

بــاب الســمع

حين دعتنى لقضاء عدة أيام بمنزلها الريفى ، ترددت ، وخفت إن ضمنا مكان منعزل أن ترفضنى كما يحدث أحياناً ، فأجد نفسى بعيدا عن وسائل تسليتى الأخرى .

هذا لا يعنى أن كل ما قربنى منها ، رغبتى فيها وعشقى لجسدها ، فلها من الذكاء وغريب الحديث ما كان يشدنى إليها . ولكن نظرتها لى المملوءة بالألم إن ألححتُ فى مطلبى كانت تشعرنى بعجزى عن فهم عالمها . تتكلم عن خفة وثقل النفس ومرآة الروح .. وتتهمنى صراحة بأنى فى بحثى المستمر عن اللذة قد حبستُ ذاتى فى الخوف من السقمفأقول لها بين السخرية والتعجب لمفردات لغتها : « الموت لا أخشاه » .

فتسألنى : « وهل مت من قبل ؟ » وتؤكد لى أن استمرارها معى ليس من باب الشفقة — على حسب زعمى — وإنما لمساعدتى على فتح أبواب الاستقبال التى أوصدتُها . فإن سكت لا أجادلها ، فسرت : « لا تضع رغبتك فىَّ ، حاجزا بينك وبينى » .

يزداد جوعى إليها .. أتلهف أن أقبل شفتيها وأغمس أطرافى بفتحاتها وأبوابها ، وأخشى أن تبرد حرارة طلبى باسترسالها فى الحديث والتفسير .

وتحس بما يساورنى ، وألمح الأسى بعينيها ، وأدرك أنى مصدره .

فإذا مددت يدى نحوها أناشدها القرب .. أعادتها هامسة : « متنا إن أغلقنا الأبواب ، وإن ظلت مفتوحة فنحن أحياء » .

فأكاد أصارحها : « افتحى الآن الباب الذى به أحيا » . ولكنى أصمت . وهى الدءوب فى الشرح ، حتى لا أقع فى الخلط ، تضيف بأنى بدلا من فتح باب النظر ، ورؤية مدى تألمها .. هزمتنى رغبة الإشباع مسرعا .. أنتظر اللحظة المواتية للوصول إلى جسدها .

وأثناء نشوتى ، كنت أرى الدموع ، وأربطها باستمتاعها .. فتصارحنى فيما بعد بأنها حزينة علىَّ .

وكذلك إن حدثتها عنى .. وضعت أصبعها على شفتى أو شفتيها ، مشيرة إلى الأصوات الأخرى التى بإمكاننا الاستماع إليها .

وإن لاحظت نفاد صبرى كاشفتنى بأننا نخشى تنهدات الحسرة وصرخات الألم ، ولذا حرمنا من الخلود .

وكنت أضحك .. وتبتسم .. فأعرف أنها تحبنى ... أو أظنُّ .. فطوال معرفتى بها لم نتبادل كلمات الحب ، ولا أذكر مرة واحدة تصارحنا بها . أراها من حين لآخر ، إن اشتاق جسدى .. وكنت مشتاقا ، فقبلت دعوتها .

وهكذا وصلنا إلى منزل عتيق مهجور ، على مشارف حقول شاسعة تحدّها بعض الجبال البعيدة وإن لفت نظرى دقة اختيار قطع الأثاث بالحجرات الواسعة النظيفة ، إلا أن حرية الحشرات والسحالى والعناكب فى التنقل بين الأركان ، ادهشتنى . تدنو دون خوف لتنظرنى عن قرب .

بعد عشاء سريع ، أعدته بمهارة ، طلبت منى الصعود ، معها للسطح للاستمتاع بنسيم الليل . كانت النجوم واضحة ، والقمر يضيء الحقول المنبسطة والتلال البعيدة ، وسوى حركة أوراق الأشجار الهينة وصوت الحشرات ، كان الصمت .

جلست بجوارها أسفل حائط مرتفع بدا غريبا بهذا السطح الواسع . لم أدر كم مرّ بنا من وقت دون حديث . فجأة وصلنى صوتها تسألنى هل أحب سماع قصة ؟ وافقت داعيا أن تختصر حتى أبلغ مرادى منها قبل أن يغلبنى النعاس .

قالت : « ضم هذا المنزل أجيالا من عائلتى ، ثم هُجر ، إلى أن أقام به أحد أعمامى منذ سنوات بعيدة . كان مهتما بالفلك ، فكما ترى ، تكشف السماء هنا عن نفسها ، وتُختصر المسافات . وفى إحدى ليالى الخريف ، وبينما هو يراقب إحدى التجمعات النجمية النادرة الرصد ، سمع صوتا مناديا . نزل مندهشاً من أمر زائر فى مثل ذلك الوقت المتأخر من الليل . وعند البوابة الخارجية ، وعلى ضوء مصباح الحديقة رأى رجلا لا يعرفه . بأدب شديد قدم نفسه لعمى : منزله بالجبال القريبة ، استيقظ على صوت صراخ استغاثة ، ظن أنه يحلم ، ثم تأكد ، وبسبب معرفته بالناحية ، أيقن أن هذا المنزل مصدرها ، أتى ليطمئن أو يساعد .

رحب به عمى ، وشكره على شفقته ، وسأله إن كان له أى اهتمام بالنجوم ، ولما نفى الزائر معرفته بأسرارها ، دعاه عمى لمشاهدة السماء عن قرب . ».صمتت تسترد أنفاسها ، وقد تلاحقت الكلمات . حينها ظننتها اللحظة المواتية ، وقبل أن أضمها إلى ، أكملت أن خلف الحائط الذى كنا نجلس أسفله ، فسحة تُسورها الحوائط المماثلة ، بها فتحات منسقة بنظام محسوب من تصميم عمها ، يسمح بدقة رصد الكواكب والأبراج .

« قلت لك إن عمى اصطحب الرجل معه ، وبعد أن أعاد عمى ضبط المنظار ، طلب منه أن ينظر . وماأن قرب الزائر عينه إنتابه فزع شديد ، صم أذنيه بيديه ، وابتعد معتذرا بضرورة عودته وانصرف مؤكدا أنه فهم مصدر الصراخ . بعدها لم يتمكن من مراقبة النجوم ثانية ، إذ فتح الغريب أمامه باب السمع . ويقال إن ذلك أدى إلى فقده لعقله ... » .

وحين طال صمتها ، أدركتُ أنها قد انتهت من قصتها وقبل أن أبادرها .. اقتربت منى .. أخذتنى من يدى .. بحذر دارت بى حول السطح ترشدنى أين أضع القدم .. دخلنا من فتحة صغيرة ... أتينا إلى فسحة تحيط بها الحوائط ... بالوسط كان المنظار معدا للاستعمال .. بمعرفة حركته نحو نقطة بالسماء .. أشارت لى بالاقتراب تخلع ملابسها لتفتننى بجسدها الأكثر جمالا فى ضوء القمر . وهمست بصوت لم أسمعه منها من قبل .. إن شرط وضوحها .. هو النظر .

ا . ع . ع

الدكتور عبد الحليم منتصر ورسالة العلم

يذكرنا **الدكتور عبد الحليم منتصر** العالم الطبيعى ، ومؤرخ العلم ، بالفيلسوف المعاصر **توماس كون** صاحب « **بنيـة الثورات العلمية** » ، والفيزيائى الذى تحول إلى مؤرخ لعلم الفيزياء المعاصر .

لقد درس الدكتور **منتصر** العلوم الطبيعية ، وتخرج وعمل أستاذاً بكلية العلوم بجامعة عين شمس ، وأسس مع الأستاذ **مصطفى نظيف** الجمعية المصرية لتاريخ العلوم ، وتولى رئاستها بعد رحيل رائد تاريخ العلم الأول **مصطفى نظيف** . وأصدر مجلته المتميزة « **رسالة العلم** » ، وظل يرأس تحريرها لمدة اثنين وأربعين عاماً وانتقلت اهتماماته وأبحاثه وكتاباته من أبحاث العلم التجريبية ، وفى (علم النبات على وجه التحديد) الذى كتب فيه :

« حياة النبات » و « نباتات مصر » و « الموارد العلمية فى البلاد العربية » ، إلى دراسات منهجية فى تاريخ العلوم . وبالطبع كان أكثر ميلاً إلى التأريخ للعلوم الطبيعية ، ولا يعنى هذا أنه اقتصر فى كتاباته التاريخية على هذه الناحية ، فقد شملت كتاباته العلوم الطبيعية ، والكيمياء ، والفلك ، والرياضيات .

ومن بين الكتب العديدة عن العلم العربى ، التى أصدرهـا المستشرقون مثل **الدوميلى** أو التى قد قدمها الباحثون فى تاريخ العلم العربى ، مثل : **عبـد الرحمن مرحبا وعمر فروخ** وغيرهما ، يأتى كتاب **عبد الحليم منتصر** الأساسى « **تاريخ العلم ودور العلماء العرب فى تقدمه** » ليقدم لنا نظرة شاملة ورؤية واضحة محـددة المعالم . إن الرؤية التى **يقدمها** لنا مؤرخ العلم العربى ، فى مجمل دراساته ، تقدم لنا توجهاً وفلسفة تختلف تماماً عن تلك النظرة الاستشراقية السائدة التى ظلت مسيطرة لفترة طويلة عن تاريخ العلم .

لقد كانت النظرة الأوربية للعلم تنطلق من قضية أساسية هى أن اليونان هم رواد العلم الأوائل الذين انشئوا العلوم ، وأنتجوا فيها ، وأن العلوم الحديثة ما هى إلا امتداد لتاريخ العلم الذى بدأ باليونان ، مع إغفال تلك الحقبة التى يطلقون عليها فترة العصور الوسطى المظلمة ، أو ذلك البيات الشتوى الطويل الذى مرت به أوربا ، وتلك بالطبع نظرة فيها عنصرية واضحة تتغافل عن إسهام الحضارات الشرقية الكبرى فى تاريخ العلوم : الفرعونية فى مصر ، والبابلية فى العراق ، والهندية والفارسية ، التى قدمت جميعا إنجازات عديدة فى العلوم المختلفة ، من الطب ، والرياضيات ، والعلوم الطبيعية .

ويقدم لنا العالم والمؤرخ العربى الدكتور **عبد الحليم منتصر** نظرة أخرى ، اكثر عمقا وبصرا بالتاريخ وأكثر صدقا .

فاليونان يحتلون منتصف تاريخ البشرية ، وقد سبقهم المصريون القدماء ، والهنود ، والفرس ، الذين قدموا الأفكار والرؤى ، والإنجازات التى اعتمد عليها علماء اليونان وفلاسفتهم ، الذين كانوا امتدادا وتطويرا للعلم الشرقى .

وقد قامت الحضارة العربية الإسلامية بدور هام بعد توقف العلم اليونانى .

ولم تكتف بترجمة ، ونقل العلم ، وتمثله ، واستطاعت أن تضيف إليه وتطوره ــ وكتب تاريخ العلم المفقه خير دليل على ذلك،منها : كتابات **جورج سارتون** ، ثم انتقل العلم العربى إلى أوربا ، فى عصر الترجمة من العربية إلى اللاتينية .

ومن هنا كانت فكرة كتاب **عبد الحليم منتصر** التى تنطلق من فلسفة كاملة عن تواصل الحضارات وتفاعلها بالأخذ والعطاء ، والإضافة والتطوير .

ويهمنا هنا ، ونحن نتحدث عن دور الاستاذ الرائد الذى علمنا بخبر وفاته ، ونحن نناقش دور **الجمعية المصرية لتاريخ العلم ،**

مع مجموعة من الأساتذة والباحثين الزملاء ، من أجل إعادة تنشيط الجمعية ، ومحاولة إشهارها ثانية ، وكم كان الخبر قاسيا ، فقد كان الرجل رغم السنوات الطوال التى يحملها على كاهله ، ورغم أعبائه المتعددة ،وهمومه ،تربو إليه ، ليكون رمزا لهذه الجمعية . فقد كان يحمل عنا جميعا مسئولية الجهد الكبير فى البحث والدراسة ، وكان عضوا عاملًا فى عدد كبير من الجمعيات العلمية ، فى مصر والخارج ، مثل **الاتحاد العلمى المصرى ، والمجمع المصرى للعلوم ، والجمعية النباتية المصرية .**

لقد كان يؤرق المرحوم عبد الحليم منتصر ، ويؤرقنا جميعا ، عدم وجود جمعية مصرية للعلوم ، ففى سورية معهد تاريخ العلوم عند العرب ، فى جامعة **حلب** ، وفى **بغداد** مركز إحياء العلم العربى ، وتغيب مصر تماما التى أنجبت كبار رواد تاريخ العلم ، مثل المرحوم **مصطفى نظيف** وعالمنا الكبير الراحل ، بالإضافة إلى أبنائه الذين يتولون قيادة المعاهد العلمية لتاريخ العلم فى العالم ، فها هو **عبد الحميد صبرة** الذى أخرج لنا عمل **ابن الهيثم العظيم (المناظر)** يتولى كرسى تاريخ العلم فى **هارفارد** خلفا لمؤرخ العلم العالمى المنصف لدور العرب فيه : **چورج سارتون** ، وكذلك **رشدى** **رشدى** الذى يتولى **معهد تاريخ الرياضيات العربية فى باريس** ، فى الوقت الذى ينهض فيه عالم أمريكى بإعداد فهرست

المخطوطات العلمية بدار الكتب المصرية .

إن أعمال عبد الحليم منتصر المتعددة ، كتبا ، ومقالات ، وأبحاثا تجريبية ، مهدت الطريق أمام جيل سابق . وتوليه لمسئولية مجلة رسالة العلم ، يلخص لنا مشوار حياته الطويلة ، التى كانت تجسيداً حياً لرسالة العلم .

إن الحديث عن الرائد الكبير سيظل رثاءً أجوف ما لم نتعلم الدرس الذى علمنا إياه وهو البحث فى تاريخنا العلمى ، وبيان موقفه فى تاريخ العلم العالمى . والانتقال من التأريخ للعلم ، إلى بحث اجتماعيات العلم ، وتهيئة البيئة الملائمة التى تمكن العلـــماء من أبناء مصر والعرب ، من الإسهام فى تاريخ العلم الذى ظللنا طوال أكثر من ثمانية قرون على هامشه .



متابعات

أحمـــد عبـد الحليم عطية

رؤيتان لندوة
نحو مشروع حضارى جديد

عقدت الجمعية الفلسفية المصرية بالاشتراك مع أقسام الفلسفة بالجامعات المصرية ندوتها السنوية الرابعة ، بكلية دار العلوم جامعة القاهرة ، فى الفترة من ٢٧ ـ ٢٩ يونيو ١٩٩٢ تحت عنوان «نحو مشروع حضارى جديد» . والجمعية الفلسفية إذ تقوم بدور أساسىّ ، كتجمع لعاملين فى حقل الدراسات الفلسفية ، بمصر ، تواصل تقليداً مزدوجاً ، هو عقد ندوات شهرية بأحد أقسام الفلسفة بالإضافة لهذه الندوة السنوية التى تعقد للمرة الرابعة .

وتدور الندوة فى معظم السنوات حول «وظيفة الفلسفة الاجتماعية» تحت مسميات مختلفة فالندوة الأولى دارت حول دور أقسام الفلسفة فى الجامعات المصرية ، وأظنها ، كانت تتجاوز الدور الأكاديمى المهنى الذى يتلخص فى الدرس والبحث ، إلى بيان الهدف من هذه الأقسام ، ووظيفتها المثالية ، والمنتظرة وماينبغى عليها القيام به ، وكانت ندوتها الثانية حول الإبداع الفلسفى فى مصر ، لرصد الجهود الثقافية لأجيال المفكرين فى الماضى والحاضر والمستقبل ، على اختلاف مواقعهم الفكرية ، ورغم أن الندوة الثالثة سيطر عليها أحد هذه الاتجاهات ، وحملت عنوان نحو علم كلام جديد ، فإن جوهرها كان استشراف آفاق المستقبل للفلسفة العربية الإسلامية . وكانت ندوة هذا العام تتويجاً للندوات السابقة ، فى السعى لتحديد دور الفلسفة ووظيفتها ، ومايمكنها أن تقدمه فى الواقع العربى المعاصر .

والحقيقة أننا ينبغى أن نعرض لبعض المفاهيم السائدة حول طبيعة الفلسفة ، ودورها ووظيفتها فى المجتمع المعاصر ، صارفين النظر عن تلك الدعوى الرافضة للفلسفة ، المستبعدة لأى دور يمكن أن تقوم به ، سواء كانت تلك الدعوى رسمية متمثلة فى إلغاء اقسام الفلسفة ببعض الجامعات العربية ، أو تغير

اسم الفلسفة (عملاً بالحكمة القائلة إذا بليتم فاستتروا) . أو كانت موقفا شعبيا لايعبأ بهؤلاء الذين يدعون انفسهم فلاسفة رغم كل محاولات الإغراء التى يبذلها البعض للحديث عن الفلسفة ورجل الشارع ، أو محاولة التقرب لوجدان المواطن ومخاطبة فى الإنسان العادى وعواطف الجماهير ، وحماستها .

هذا بالإضافة إلى الاتجاه السائد والمسيطر الذى يرى فى السلف منهجا وغاية ، وعلى الفلسفة أن تدور فى هذا الاتجاه . وأخيراً الاتجاه التحديثى الذى يتوقف عند أفكار ثابتة قد تجاوزتها الفلسفة بالفعل .

ويبدو أن هذين الاتجاهين كانا فارسا الحلبة فى ندوة هذا العام ؛ اتجاه سلفى منظم ورابح ، واتجاه تجديدى يلتزم بمواقع تقليدية ، وهذا مايتضح فى الأبحاث المقدمة فى الندوة ، التى كان عنوانها ، جذابا وقادرا على تجميع كثير من الأفكار والمبادىء المشتركة بين هذه الاتجاهات ، لكن الواقع كان دون الطموح ، والأوراق المقدمة لم تصل فى كثير من الأحيان إلى الغاية التى كانت ترتجى من هذه الندوة . ولهذا أسباب سوف نعرض لها لاحقا .

ويلاحظ من البداية كثرة عدد الأوراق المقدمة للندوة هذا العام ، والتى تبلغ حوالى ستين بحثاً ، وقد ألقى منها بالفعل مايقرب من اربعين بحثاً فقط . كما يلاحظ ثانياعدم مشاركة بعض الأساتذة المعروفين — ربما لوجودهم خارج مصر — مع مشاركة بعض الباحثين من مجالات أخرى مختلفة غير مجالات الفلسفة . ودارت الأبحاث جميعها ، حول العنوان الرئيسى «نحو مشروع حضارى جديد» ، فى محاور ثلاثة ، هى : تأصيل المشروع الحضارى ، حاضر المشروع الحضارى ، ثم مستقبل المشروع الحضارى . ودارت عناوين الجلسات حول : مفهوم المشروع الحضارى ، حوار الحضارات ، العقيدة والشريعة والمشروع الحضارى ، الفلسفة والتصوف والمشروع الحضارى ، مساهمات المفكرين المعاصرين ، الحالة الراهنة للمشروع الحضارى دور الفكر فى المشروع الحضارى ، دور العلم فى المشروع الحضارى ، وأخيراً دور الفن والسياسة فى المشروع الحضارى .

وبغض النظر عن أن بعض الأوراق جاءت بعيدة عن مضمون الندوة ، وليس بينها أى اتصال ، خاصة فى جلسة التصوف ، فإن الملاحظة العامة هى ازدياد التوجه الدينى ، سواء الإسلامى أو المسيحى ، فى كثير من الأبحاث المقدمة ، مثل : المشروع الإسلامى للبناء الحضارى ، الإسلام روح حضارية ، قابلية الحضارة الإسلامية للتفاعل مع الحضارة الإنسانية ، المعالم الأساسية لمشروع حضارى إسلامى ، تصور إسلامى لدراسة العقيدة ، روح جديدة لعلم الكلام الإسلامى (وهو أقرب لندوة العام الماضى) ، هل كان للفقه والتشريع أية رؤية حضارية ، دور الشريعة الإسلامية فى المشروع الحضارى التوازن الحضارى فى جوانب التفكير الإسلامى ، الإسلام وإشكالية الفكر الحضارى ، موقف الغرب من المشروع الحضارى الإسلامى ، دور الدين فى بناء التقدم الحضارى ، الإسلام والعلم : الماضى والمستقبل . وكذلك المسيحية

الشرقية والمشروع الحضارى ، رؤية مسيحية لمستقبل المشروع الحضارى ، دور التربية فى صياغة المشروع الحضارى (اقباط مصر نموذجاً) واليهودية الشرقية والمشروع الحضارى .

وقد دارت بعض الابحاث حول اعلام الفكر الفلسفى العربى ، ودورهم فى الإحياء الفلسفى والثقافى والحضارى ، فى الجلسة المخصصة لمساهمات المفكرين المعاصرين : عن **محمد عبده والمشروع الحضارى** (لم يلق) **مالك بن بنى ، نقد الإصلاح الدينى عند الأفغانى . المشروع الحضارى عند انور عبد الملك ، ملامح الخطاب الاسلامى عند المفكر التركى سيزائى** (لم يلق) .. وبعض البحوث تناولت اعلاما ، وإن كان العنوان مغايراً مثلما نجد فى بحث . **إشكالية المشروع الليبرالى فى مصر .**

ويهمنا أن نتوقف عند بعض أهم الابحاث التى القيت فى الندوة بداية ببحث الأستاذ الدكتور **زكى نجيب محمود** الذى أخذ ما يقرب من ساعتين فى حديث تلقائى ، عن **المشروع الحضارى** ، وناقش فيه كثيراً من الافكار حول : تقسيم العالم إلى شرق وغرب ، على أساس حضارى ، وأوضح أن المنهج العلمى هو أساس الحضارة الحديثة ، مهمتنا هنا كاصحاب منهج فلسفى ، تنصب على بحث هذا الموضوع الاساسى ، فنحن نحيا ازمة فكر . وعلينا ، مع الاستعانة ، بالمنهج العلمى ، أن نضطلع بهذا الدور الذى تطلبه منا الأمة .

وفى هذا إشارة واضحة إلى أن الندوة موضوع لايشغل فقط العاملين فى مجال الفلسفة ، بل هو أيضاً محور تفكير الدولة خاصة وأن كثيرا من المشاركين فى الندوة من قادة الجمعية الفلسفية يشغلون مناصب رسمية ، ولهم دورهم العام ، واهتماماتهم الفكرية العامة .

ونأتى للجلسة الثانية (جلسة الأساتذة) التى دارت حول **«مفهوم المشروع الحضارى»** وقد تحدث فيها الدكتور **أبو الوفا التفتازانى** عن **«الحوار بين الحضارات»** وتناول فيها معنى الحضارة والتمايز الحضارى ، وتبادل العطاء بين الحضارات ، فكانت اقرب إلى الصلات بين الحضارات وليس الحوار بينها . وقدم الدكتور **محمود حمدى زقزوق** عميد كلية أصول الدين : بحثه عن **مفهوم الحضارة** وتحدث الدكتور **حسن حنفى** سكرتير الجمعية الفلسفية عن **«المشروع الحضارى : الماضى والحاضر والمستقبل»** موضحاً أسباب قيام الحضارة . خاصة فى الحضارات الشرقية . وفى الحضارة الإسلامية وهى الدولة المركزية والعصبية ، مطوّراً جهد العلامة **ابن خلدون** ، الذى تناول انهيار الحضارات فى القرون السبعة الأولى أملًا فى المفهوم الحضارى فى القرون السبعة التالية ، محدداً جهات ثلاثا للمشروع الحضارى ، هى : **الموقف من القديم والموقف من الغرب ، ثم نظرية فى تفسير الواقع** ، ثم تناول **د. حامد طاهر «ابجدية المشروع الحضارى : الأسس والقيم»** فأوضح فى مقدمته أن القوة تحدد الأساس المادى للحضارة وطرح سؤالا هاما هو :

هل يلزمنا مشروع حضارى متكامل ، أم أننا محتاجون لاستكمال مشروع قديم ؟ ومن ثم يقدم لنا تصوراً كاملا عن الاسس التى تقوم عليها الحضارة : اللغة ، الدين البيئة البشر ، والقيم التى

تهدف إليها ، مثل إعلاء قيمة العقل ، والعمل ، والتعاون ، والتضحية ، وكرامة الفرد .

وفى الجلسة الخامسة يمكن أن نتوقف عند بحث الدكتور يوسف زيدان : «ثنائية الحس الحضارى لدى المتصوفة» ، الذى اتخذ طابعاً عملياً ، وأشار إلى طبيعة التجربة الصوفية فى مرحلتين متباينتين : الأولى (العكوف على الذات) كما لدى المحاسبى ، والثانية (الخروج من الذات) .

وتميزت أبحاث الجلسة السادسة بالوضوح فى عرض الأفكار ، وبالمناقشات فى الأبحاث الثلاثة المقدمة التى عرض فيها د. عبد الحميد مدكور لدور الدين فى المشروع الحضارى عند مالك بن نبى ، وقدمت د. فريال خليفة نقداً للإصلاح الدينى عند الأفغانى وتوقف محمد هاشم عند إشكالية المشروع الليبرالى فى مصر .

ودارت الجلسة السابعة حول الحالة الراهنة للمشروع الحضارى فى أربعة أبحاث : الأول عن «المثقفون العرب والغرب» لكاتب هذه السطور ، يعرض فيها للمحاولات التى قدمها إدوار سعيد فى الاستشراق ، وعادل ضاهر فى نقد الفلسفة الغربية ، ومطاع صفدى فى نقد العقل الغربى ، وحسن حنفى فى مقدمة فى علم الاستغراب .

وقد تناول الدكتور حسين عبد القادر «إشكالية المشروع الحضارى والإنسانيات : وقفة على تخوم التحليل النفسى» حيث تتعدد مداخل المشروع الحضارى ، ومايتصل به من قبيل : التنمية الثقافية ، أو الاستنبات الثقافى نحو الهيمنة ، والهوية القومية ، والإبداع والمشروع الحضارى ، والفلسفة كمشروع قومى والتراث والتجديد فى المشروع الحضارى . ويلفت النظر إلى دور علم النفس والتحليل النفسى باعتباره «فعل هو البحث» ، بحثاً عن غائب مؤثر ، ومن حيث هو نظرية تكون فكرا فى طبيعة الغائب عبر الحاضر . وهو يرى أن المشروع الحضارى نفسه كلمة تحتاج إلى إعادة نظر من منظور تحليلى نفسى — حيث لايفكر المفكر أولاً فى تحليل ذاته ، قبل أن يمضى فى تقديم مشروعه ، فالحوار مع الجماعة يعمق آفاق المستقبل .

وتعرضت د. زينب رضوان فى دراستها «الإحياء فى مشروع النهضة الإسلامية ، وسُبلها إلى ذلك والحل فى العودة إلى الماضى : «الإسلام» بصورته الصحيحة عن طريق وجود قيادة دينية .

وتقدم منى يوسف «الحضارة العربية الإسلامية : رؤية من الخارج» وهى دراسة مقارنة لآراء ثلاثة من الفلاسفة الألمان هم : هردر ، هيجل ، شبنجلر حيث يتناول كل منهم — على اختلافهم — عوامل قيام أو انهيار الحضارة العربية ، وتأثيرها فى الحضارات اللاحقة وموقعها ، فى سلّم الحضارات البشرية .

وتعرض الدكتورة زينب عبد العزيز أستاذ الحضارة ورئيس قسم اللغة الفرنسية بجامعة المنوفية لـ «موقف الغرب من الإسلام فى صراعه الحضارى» ، فهى ترى أن الغرب قد شوه صورة الإسلام ، ثم أخذ يحاربها ، بعد أن أضفى عليها مسميات التعصب والتطرف ، والإرهاب ؛ بل إن المخطط السائد الآن هو إعادة صياغة الإسلام ، والحديث ، والسنة ، بمفاهيم عصرية تتفق وتشويهاتهم لإضاعة هويته ، وامتصاصها وأن موقف الغرب المتعصب يتضح فى مساندة الكيان

الصهيونى ، وفى حرب العراق المفتعلة ، وفى حرب البوسنة والهرسك .. ومن هنا علينا رفض موقف الغرب ، وكل ما يترتب عليه .

ودارت **الجلسة العاشرة** والأخيرة ، حول دور الفن **والسياسة فى المشروع الحضارى** ، فتحدثت **وفاء إبراهيم عن الفن والمشروع الحضارى** . وتناول الدكتور **رمضان بسطاويسى** الذى قدم لنا دراسات جادة فى النقد وعلم الجمال ، عن النقد والمشروع الحضارى الجديد ، وكذلك عرض **جورج انسى** للمدخل العلمى للنقد الفنى والسينمائى ودوره فى التطوير الحضارى .

ونشير اخيراً إلى بحثين اكثر اقتراباً من مضمون المؤتمر ، اولهما للدكتور **محسن خضر** بكلية التربية جامعة عين شمس ، والثانى للدكتور **حسن حماد** بآداب الزقازيق ، ويدور البحث الأول ، حول **«مستقبل الفكر القومى العربى** خاصة بعد حرب الخليج ، التى غيرت ، أو تراب عليها إعادة مراجعة لكثير من المقدمات الفكرية ، التى كانت محل اتفاق ، مثل مسالة الامة والوحدة العربية ، وبعض القضايا التى لم يلتفت إليها الفكر القومى من قبل مثل : الديمقراطية ، والعلاقة بين القومى والإسلامى . ولذا فهو يسعى فى بحثه إلى فهم المتغيرات الجديدة ، التى تاثر بها الفكر القومى العربى ، وملامح التغير فى مقولاته الفكرية الأساسية . ويحاول الباحث أن يرصد اهم مسارات المستقبل بالنسبة للفكر القومى العربى ، والدراسة الأخيرة كانت عن **دور الفلسفة فى تشكيل الواقع الجديد** ويعرض فيها الباحث للحالة الراهنة ودور الفلسفة ، الذى هو بالضرورةعنده دور تنويرى ضد الفاشتسية ، بتحرير العقل من كل القيود والوعى بمصدر شقاء الوعى .

ويتضح البون شاسعا بين هذا المطلب الهام والأبحاث المقدمة وكثير من الأوراق المقدمة كانت وجهات نظر فردية وكانت تحتاج فى راينا إلى عدد كبير من الجلسات بين القائمين على أمر الجمعية ، وإلى تخطيط مسبق للموضوع ولعناصره المختلفة ، وإلى بحث طويل حول المشروع الحضارى بحيث تقدم ورقة عمل اساسية تدور حولها الأبحاث وتنطلق منها المناقشات .

واعتقد أن الجمعية الفلسفية قادرة تماماً على ذلك بتكوينها وخاصة بعد ظهور العدد الأول من مجلة **الجمعية الفلسفية** ، التى تمثل مرحلة جديدة من نشاط الجمعية الفلسفية التى ننتظر منها الكثير ، فى المرحلة المقبلة .

متابعات

محمد مجدى الجزيرى

ندوة فلسفية تتحول إلى خطابة سياسية

عندما يتفاقم الشعور العميق بالازمة ، ويتبدى البحث عن مخرج جديد للخلاص منها ، تتضافر جميع الجهود الصادقة والمخلصة فى سبيل إيجاد صياغة جديدة لحياتنا تمكننا من تجاوز أزمتنا وبناء عالمنا وفق ما نبغى ونتمنى . واصحاب المشاريع النهضوية فى عالمنا العربى سواء فى الشرق أو المغرب ادركوا هذه الحقيقة بوضوح فقدموا لنا مجموعة من المشاريع الحضارية ، اعتقاداً منهم بان الاخذ بها كفيل بتحقيق نهضة شاملة لعالمنا العربى . النوايا طيبة والاحلام عريضة والآمال لاحدود لها . ولأن اهتماماتهم فلسفية بالدرجة الأولى ، فإن مشاريعهم جاءت أيضا خاضعة لبناءات فلسفية ، ومن ثم بدت اقرب إلى الدراسات الأكاديمية المتخصصة . ورغم أن الهموم عربية قومية ، لكن الأطر والقوالب والمناهج التى ارتضوها لدراساتهم هى فى اغلبها غربية ، فهى أحيانا فينومنولوجية وأحيانا بنيوية واحيانا ماركسية ، لكن المشروع الحضارى ليس وقفا على أساتذة الفلسفة وحدهم ، فمن حق الجميع ان تكون لهم تصوراتهم وأفكارهم ، ولما كان المشروع يعنى ببساطة شديدة رؤية مستقبلية لهدف محدد، وخطة عمل لتحقيق مثل هذه الرؤية فإننا نجد أن كل مجال لايخلو من تحديد الهدف ووضع الخطط والإجراءات اللازمة لتحقيقه .

وعندما نخطط للحضارة فإننا نفترض بأننا نخطط لكل ضروب النشاط الإنسانى كالنشاط الاقتصادى والعلمى والسياسى والثقافى . وبالتالى فإن صياغة مشروع حضارى جديد لايمكن أن تكون وقفا على جهود أصحاب الفكر الفلسفى وحدهم فى عالمنا العربى ، بل هو حق مشروع للعلماء والمؤرخين ورجال الاقتصاد والسياسة . فالنهضة الحضارية هى نهضة علمية واقتصادية

وسياسية واجتماعية وثقافية .. نهضة في كل مجالات الحياة . وإذا كانت المشاريع الحضارية للعلماء ورجال الاقتصاد والسياسة وغيرهم تبدو إلى حد ما واضحة ومفهومة من الجميع ، لاتتطلب دراسة أو تعمقا في قضايا الفلسفة ومصطلحاتها الدقيقة ، فإن المشروع الحضاري الذي يقدمه أستاذ الفلسفة ليس بمقدور الجميع تفهمه ، بل يتطلب ثقافة فلسفية محددة . فهو لايتحدث عن العلم والتكنولوجيا والحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية والتنمية الثقافية كما يتحدث غيره من العلماء أو رجال السياسة والاقتصاد أو أصحاب الأقلام الصحفية ، بل يتحدث عن كل هذا من خلال دراسات فلسفية موسعة تعيد اكتشاف الأطر الفكرية التي تبدو لديه أشبه بالعوائق التي تعترض سبيل كل نهضة حضارية . ومن هنا نجده يعيد اكتشاف التراث بغية التعرف على سلبياته أو إيجابياته أو إعادة بنائه من جديد اعتقادا منه أنه بمحاولته هذه يستطيع أن يواجه كافة التحديات المطروحة على الساحة العربية .

وبعد أن يُنهي دراساته يقدم لنا خلاصة دعوته متمثلة في ضرورة القضاء على التخلف والقهر والتجزئة والتغريب وهكذا تبدو مقدماته من اختصاص المهمومين بقضايا الفلسفة . أما نتائجه فإنها تبدو أقرب إلى دعاوى المرشحين من قبل الأحزاب السياسية أو أصحاب المقالات الصحفية .

من هنا يمكن أن نتفهم دلالة الدعوة إلى المشروع الحضاري الجديد ، وهي الدعوة التي تبنتها الجمعية الفلسفية المصرية في ندوتها الرابعة التي عقدت من ٢٧ ــ ٢٩ يونيو ١٩٩٢ وشارك فيها لفيف من أساتذة الفلسفة المهمومين بقضايا العصر . تتضمن الندوة العديد من المحاور ، هي :

مفهوم المشروع الحضاري ــ حوار الحضارات العقيدة والشريعة والمشروع الحضاري ــ الفلسفة والتصوف والمشروع الحضاري ــ مساهمات المفكرين المعاصرين ، الحالة الراهنة للمشروع الحضاري ــ مستقبل المشروع الحضاري ، دور الفكر في المشروع الحضاري ــ دور العلم في مستقبل المشروع الحضاري ــ دور الفن والسياسة في المشروع الحضاري ــ لاشك أن كل محور من هذه المحاور كان يحتاج إلى عدة ندوات لمناقشته بل عدة مؤتمرات . وهكذا بدت بعض البحوث وكأنها لا علاقة لها بموضوع الندوة الفلسفية ، أمّا البعض الآخر فقد عبر عن المعركة الأزلية بين دعاة التيار الديني من ناحية ، ودعاة التيار العلماني من ناحية أخرى .

وجاءت توصيات المؤتمر في النهاية بمثابة محاولة للتوفيق والمصالحة ورأب الصدع بين أصحاب النظرات الفكرية المتنازعة ، كما جاءت في صورة عامة تصلح لأن تكون شعارا جماهيريا ، فقد أكدت في مجموعها أهمية الأخذ بالهوية الثقافية للأمة وضرورة التركيز على أهمية الإنسان وحقوقه والأخذ بالمنهج العلمي ، كما أكدت على أهمية الحرية والديمقراطية ووحدة الأمة وتجديد طاقاتها وضرورة الحوار بين الحضارات والتفتح على المشاريع الحضارية الغربية ورفض الخضوع للنظام العالمي الجديد ، ومن ناحية أخرى أعلنت توصيات المؤتمر الوقوف مع

حقوق الشعوب المقهورة فى فلسطين والبوسنة والهرسك ومطالبة الضمير العالمى الا يكيل بمكيالين . وهكذا تحول المشروع الحضارى الجديد فى نهاية المطاف إلى مجرد بيان سياسى موجه إلى العالم يرجوه بأن يتخذ موقفا عادلا متساويا مع الجميع .

ويبقى التساؤل عما إذا كان المشروع الحضارى يعنى إجراءات تتخذ ، وخطط عمل مقترحة لتحقيق هدف محدد ، أم يعنى تقديم صياغة جديدة لأحلام عريضة وآمال عظيمة ، ويعنى فوق كل هذا مجرد رجاء موجه إلى المجتمع العالمى بأن يكون عادلا مع الشعوب جميعا ؟

قد يقال أن رجل الفكر عليه أن ينظر للواقع ويفجر القضايا الفكرية ويحدد إطارًا فكريا أو سقفا مشتركا لتوجهاتنا وكافة ممارساتنا العلمية ، ومتى نجح فى استثارة وعينا بذلك يكون قد حقق رسالته ، وهنا نتساءل إلى أى حد نجح أصحاب المشاريع النهضوية فى تحريك الوعى الإنسانى فى عالمنا العربى ؟ وماهو الجديد الذى قدموه لخدمة قضايانا ، وإذا كانت ندوة نحو مشروع حضارى جديد قد تناولت العديد من المحاور الفكرية وقدمت العديد من التوصيات التى قد نجدها متداولة

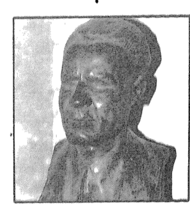
على الساحة العديد من المفكرين ورجال الأحزاب السياسية وحملة الأقلام الصحفية ، فما سر هذه القطيعة بين ندوة (نحو مشروع حضارى جديد) وبين الشارع العربى ؟ فى اعتقادى أن الخطأ الأكبر الذى قد يقع فيه صاحب المشروع الحضارى إنما يتمثل فى إيمانه بقدرته على أن يقدم لنا مشروعا طموحا يحتوى بمقتضاه العقل الفردى — عقل صاحب المشروع ومنظره — العقل العربى فى شموله وكليته وضعه العام ، أو بعبارة أخرى يصبح على العقل الفردى أن يرتفع إلى مستوى أسطورى ليحكم قبضته على العقل العربى الكلى عبر رحلته التاريخية ومساره الزمنى منذ بداية تشكله إلى تجسداته الآنية إلى آفاقه المستقبلية ، ومادامت له القدرة على التنظير فلا يهم بعد هذا حجم المادة العلمية التى ينطلق منها فى دراساته .

ومن هنا بدت أهمية ورقة العمل التى قدمها الدكتور زكى نجيب محمود فى بداية الندوة الفلسفية ، فقد دعى زكى نجيب محمود إلى اطراح الصياغات النظرية الفوقية جانبا مؤقتا تعقب ودراسة الأفكار السائدة فى المجتمع من خلال وسائل التعبير المختلفة كالكتب والصحف ,والإذاعة والتليفزيون وكافة المنتديات الثقافية والأحزاب السياسية وذلك بغية التعرف على الاستعمالات المختلفة التى ترد فيها أفكار العدالة والحرية والثقافة والتراث إلى غير ذلك من الأفكار المتداولة ، فهل ترد مثل هذه الأفكار بمعنى واحد على ألسنة الجميع أم توجد اختلافات جوهرية قد تطمس أى اتفاق حول مفاهيمها ؟

لاشك أن دعوة زكى نجيب محمود لم تجد صداها فى ضرورة الاهتمام بعلم تاريخ الأفكار ، وهو مانفتقده حقيقة لدى أصحاب المشاريع الحضارية فى غمرة اعتقادهم بإمكانية إعادة صياغة الواقع والتراث والوعى وفقا لتصوراتهم الفكرية وأنساقهم الابتكارية .

نبيل فرج

متحف طه حسين



يتسلم المركز القومى للفنون التشكيلية، خلال هذه الأيام، ڤيللا «رامتان» بالهرم من ورثة الدكتور طه حسين لتحويلها إلى متحف وفق المواصفات العالمية الحديثة للمتاحف.

وڤيللا «رامتان» تقع فى شارع جانبى متفرع من شارع الهرم، على مساحة ١٣٠١م٢ تحيط بها الأشجار من جميع الجهات، وتتألف من طابقين على مساحة: ٨٦٠م٢، يصل بينهما من الداخل سلم خشبى، وتكثر فيها النوافذ التى تمنح المبنى إضاءة قوية.

وكان الطابق الأول بالڤيللا مخصصا لحياة طه حسين العامة، وفيه مكتبه ومكتبته، وقاعة واسعة للمقابلات واجتماعاته الاسبوعية وغرفة الطعام.

أما الطابق العلوى فللحياة الخاصة، ويتألف من عدة غرف متداخلة للنوم والمعيشة، تكاد تخلو من مظاهر الترف.

وليس فى الطابقين زخارف أو ديكورات ملفتة للنظر ولعل هذا التقشف يرجع إلى ضروب الكدّ والمشقات التى تعرض لها طه حسين فى حياته.

بدأ طه حسين إقامته فى هذه الڤيللا سنة ١٩٥٥، وقبلها كان طه حسين يقيم فى الزمالك، بجوار كلية الفنون الجميلة، لنحو عشرين سنة وقبل الزمالك عاش سنوات طويلة فى مصر الجديدة.

وبعد رحيله فى ٢٨ اكتوبر ١٩٧٣ تمسكت زوجته بالإقامة وحدها فى الڤيللا، بلا زاد إلا ذكرياتها مع زوج وفى، ارتقت علاقته بها إلى الذرى.

ومن أتيح له زيارة الڤيللا بعد غياب طه حسين. يعرف أن زوجته قد تركت غرفة مكتبه كما هى فلا يقربها أحد.

وكانت فى السنوات التى تلت رحيل طه حسين تبدى تخوفها من فكرة تحويل الڤيللا إلى متحف، لما كانت عليه المتاحف حينذاك من تدهور.

غير أن الجهود التى بذلت منذ سنوات قليلة للنهوض بالمتاحف فى خطة معلنة ، اعتمدت لها ملايين الجنيهات ، دفع الأسرة بعد وفاة سوزان طه حسين إلى عرض الفيلا على الدولة لشرائها ، وتحويلها إلى متحف يحمل اسمه

ويضم المتحف مجموعة نفيسة من التحف المعدنية والخزفية ولوحات زيتية ومائية لكبار الفنانين ، وتماثيل نصفية لطه حسين ولزوجته ، ومجموعة من اسطوانات الموسيقى الكلاسيكية (١٩٢ اسطوانة) . وجهاز تسجيل وراديو . وجرامافون وبيانو.. وبعض هذه التحف من فنون الغرب والشرق القديم .

وعند افتتاح المتحف ، ستهدى الأسرة إليه قلادة الجمهورية والأوسمة،والنياشين ، وعدداً من الشهادات العلمية والفخرية التى حصل عليها طه حسين ، وأصول بعض كتبه التى القاها كمحاضرات فى جامعة القاهرة ، وما لديها من مخطوطات ورسائل شخصية وصور مع افراد أسرته لتكون كلها ضمن مقتنياته .

وتشكل هذه المقتنيات والتذكارات مادة لعروض مرئية ، لها قيمتها لأنها تحفظ حق الجميع فى ثقافة أعلام الوطن .

وسوف يسعى المتحف لاسترجاع مكتبة طه حسين من دار الكتب ، لتأخذ مكانها الطبيعى فيه ، حتى يراها الزائر كما كانت فى حياة صاحبها ، ويطالع عناوين الكتب والمراجع التى قرأها طه حسين .

وسوف يكون هذا المتحف هو الأول من نوعه فى مصر والوطن العربى ، إذا عرف المشرفون عليه كيف يبرزونه ، ويحافظون عليه فلا يصبح مجرد مكان موحش يعلوه التراب ، مثل متاحف اخرى ، لايقصده ولا ينتفع به أحد ، تكدس فيه فقط فلا يحقق رسالة فنية أو جمالية منشودة يخاطب بها الأجيال العربية .

وبغير ترتيب دقيق أو خطوط نهائية قاطعة ، أضع فى سطور قليلة بعض الأفكار أو رءوس الموضوعات التى أتصور أن يكون عليها متحف طه حسين امتدادا طبيعيا للمجتمع ، أو مؤسسة للتنمية البشرية إن صح التعبير - يؤدى الدور الكامل الذى يتناسب مع ما يمثله طه حسين فى تاريخنا القومى ، وفى الثقافة الانسانية .

واشير فى البداية إلى ضرورة كتابة مدونات واضحة على محتويات المتحف ، عبارة عن وصف تاريخى دقيق باللغات العربية ، والإنجليزية والفرنسية. . ومن مجموعها تتكون المادة الأساسية لدليل المتحف ويتضمن هذا الدليل سيرة طه حسين ، وتاريخ المتحف كمعمار ، وموقعه ومواعيد زيارته .. الخ

ولابد من إعداد خطة الافتتاح . ولما بعد الافتتاح ، يراعى فيها أن يكون المتحف منسجما مع نسيج الحياة الحضارية فى مصر ومنفتحا على الثقافات المختلفة ، كى يكون له وجوده المؤثر على المستوى العربى والعالمى .

واقترح أن يشارك فى وضع هذه الخطة ، مع وزارة الثقافة ، ومع المركز القومى للفنون التشكيلية ، الاتحادُ العالمى لأصدقاء المتاحف والمراكز والاتحادات والجمعيات الثقافية المختلفة ، والجامعات والمؤسسات الصحفية ، والكتاب والنقاد . وأهل الرأى ..

وأهم عناصر هذه الخطة بالطبع يكمن أولا فى تجميع تراث هذا الكاتب والمثقف العالمى ، الذى لم يعرف العزلة أو الراحة فى حياته أبدا ، لأنه من العار أن يحتل طه حسين فى تاريخنا هذه المكانة ويظل بعض إنتاجه القيم أو جانب من سيرته ، مفقودا ، وبالذات كتاباته السياسية وأشعاره ، ومقالاته الأولى .

وجمع تراث طه حسين وتوثيقه توثيقا علميا مع سيرته وما كتب عنه فى أنحاء العالم ، يقتضى إنشاء وحدة كمبيوتر ، أو ميكروفيلم ، أو مركز معلومات ، نتعامل معها كمصدر من مصادر المعرفة بعصر طه حسين ، مثلما هى مصدر من مصادر المعرفة عن طه حسين ، وعرضها فى قاعات مجهزة بأحدث الوسائل العلمية التى تسهل على الباحثين الانتفاع بها .

أما بخصوص الأنشطة الثقافية للمتحف فيمكن اجمالها فيما يلى :

ويمكن إجمال أنشطة المتحف فى تغطيتها لحياة طه حسين منذ يوم ميلاده (١٤ نوفمبر) والذى ينبغى أن يكون عيداً من أعيادنا القومية وليس مجرد ذكرى للمثقفين أو للصفوة فقط ونحتفل بيوم طه حسين مثلما تحتفل انجلترا بشكسبير وإيطاليا بدانتى ، وألمانيا بجوته أو شيللر .

وتتمثل هذه الأنشطة أيضا ، فى برنامج زمنى مرن ومتحرك يقدم محاضرات مسجلة عن تاريخ طه حسين وارتباطه بقضايا أمته .

ويقيم ندوات مقترحة فى مناسبات شتى يدار فيها الحوار الموضوعى حول دوره الرائد فى دراسة التراث العربى والعالمى ، وما قام به فى حقل التحقيق والترجمة ، وما طرحه من أفكار ، وحققه من إبداعات ، وتقدم حلقات بحث عن منهجه النقدى فى الكتابة النقدية .

ومن بنود هذا البرنامج المقترح استغلال الحديقة ، التى تحيط بالمتحف من الجانبين فى عرض الأفلام المأخوذة عن قصصه ، وفصول من المسرحيات التى ترجمها ، وعرض تسجيلى لحياته ، وعرض المسلسلات التى أعدت لحياته وأدبه ، وسماع الموسيقى الكلاسيكية التى كان طه حسين يستمع إليها .

● وفى هذا البرنامج يمكن أن تقدم قراءات مختارة من أدب طه حسين تلقى الضوء على إبداعه وفكره .

● ويمكن أيضا الاستماع إلى تسجيلات إذاعية له ، بصوته الرخيم ، الذى يعتبر من نماذج الإلقاء الصحيح ووضوح البيان

• ويحتاج هذا أولا إلى نقل ما تحتفظ به الإذاعة والتليفزيون وأسرته وتلاميذه وسواهم من تسجيلات بصوت طه حسين .

ويمكن أنه تقوم فى هذا البرنامج أحاديث عن طه حسين لكل من عاش مع طه حسين ، أو التقى به فى عمل ، أو تحاور معه ، أو تأثر به ،، قبل أن يتساءل ما نعرفه عنه ، أو يستدل عليه ، سقار الكسيان ، وفى مقدمة هؤلاء ابنه مؤنس طه حسين ، وزوج ابنته محمد حسن الزيات وتلاميذه يحيى حقى وسهير القلماوى ، وشوقى ضيف ، وعبد الرحمن بدوى ، وزكى نجيب محمود .

ويمكن فى هذا البرنامج إصدار كراسات دورية باسم متحف طه حسين تعكس بالكلمة والصورة الأنشطة المتعددة وتحوى دراسات مركزة عنه ، وتلقى الضوء حول ما يصدر عنه من دراسات عربية وأجنبية إلى اليوم .

جورج أنسى

فيلم «ضد الحكومة» رؤية إبداعية لواقع مجتمع !



ما ابلغ فن السينما عندما يعبر عن واقعنا ، إن هذا الفن ، وليد كل الفنون الأخرى ، لا يجهر شفاها بجوانب المأساة . ولا يكتفى بموقف السرد لأحداث اليمة ، بل يذهب إلى أعماق أبعد .. يذهب إلى تجسيد المعانى فى صياغة درامية متماسكة ، فإذا بها أشخاص حية تجرى مع الأحداث ، تعيش ، وتموت ، وتبعث من جديد .

ولقد كان فيلم **«ضد الحكومة»** من اجمل امثلة هذا التجسيد لمعان نحياها فى واقعنا . وما من معان اكثر أهمية وحيوية لأمة ما ، مثل معانى : ماضى الضمير والانتماء الغائب ، وحاضر التردى فى الفساد ، ومستقبل الأمل فى غد أفضل ، ولقد نسج كاتب الفيلم **«وجيه ابو ذكرى»** من تلك الثلاث أشخاصا حية : **مصطفى** محام يعيش من استغلال التعويضات وثغرات القانون ، يكسب الكثير من تزييف القانون ، وتعمية العدالة ، لينفقه على الملذات والأهواء إننا نرى فيه حاضرا مؤلما نعيشه كلنا ، ونرى مبادئه التى ماتت داخله منذ زمن بعيد ، وإذا بها ماضى الضمير المفقود الذى نتذكره مع زفرات الأسى .

وإذا كان **مصطفى خليل** يمثل حاضرا اليما ، ماتت فى داخله مبادىء ماضية ، فسياق الأحداث تدفعه إلى رؤية مستقبله ، يذبح أمامه ، بجرائم الحاضر الفاسد ،

فلقد رأى فى أحد الشباب الجرحى من حادث مروع ، والذين بالنسبة له ليسوا إلا وسيلة كسب ، لتعويضات باهظة من الحكومة ، رأى ابنه الذى لم يمر من خمسة عشر عاما ، رآه ربيعا يفقد كل زهوره ، رآه عاجزا تتحطم كل طموحاته فى الغد . وهنا يستحيل الانتهازى الأفاق ، إلى مدافع عن حق ابنه ، بل عن أبناء المجتمع كله فى الحياة ، ضد تهاون المسئولين ، فيقاضى الحكومة بأسرها ، ضاربا عرض الحائط بكل إغراءات التعويضات ، وكل تهديدات الأولياء المتسلطين .

هذا المستقبل الجريح ، يوقظ الحاضر من غفلته ، فيتطهر ، لتحيا فيه كل مبادىء وانتماءات الماضى من جديد ، علّه ينقذ ما تبقى من هذا المستقبل . لقد كان هذا هو ما عبر لنا ، عنه الفيلم ، ببلاغة الحدث ، والصورة ، والحركة والأداء .

سنتكلم أولا عن السيناريو أو تسلسل المشاهد التى سردت لنا تلك القصة . لقد كان الحدث ينبض بالتغيرات التى تتدفق من مرحلة إلى أخرى ، فى تصعيد يجمع بين الواقعية والتشويق ، يبدأ الفيلم بحادث مروع ، سيارة رحلات تقل مجموعة كبيرة من الشباب ، يتعاطى السائق بعض حبوب المخدرات لتستمر السيارة منطلقة فى طريقها ، حتى تقطع شريط السكك الحديدية فيدهمها القطار .

وبعد تلك المقدمة المثيرة التى تلتها عناوين الفيلم ، تأخذنا المشاهد الأولى إلى سلسلة من التحقيقات فى موقع الحادث ، حيث تراصت جثث أكثر من ثلاثين شابا ، بينما نقل الآخرون إلى المستشفى . وهنا نتعرف بالشخصية المحورية : «مصطفى» محامى التعويضات الذى يأتى مسرعا إلى الموقع ، وهو يحاول أن يفيق من سكره . لقد كان تقديم الشخصية الأولى معبرا ، قويا ، غنيا بالتفاصيل ، فخلال مشاهد التحقيقات والانتقالات مع زميله بين مآتم ضحايا الحادث ، لإقناع الأهالى بطلب التعويضات ، وخلال لقائه بشركائه من المحامين الآخرين فى تجارة الموت ، ولياليه بين الغانيات ، حيث لم تكن زجاجة الخمر تبرح فمه .. من خلال كل هذه المشاهد ، عرفنا فيه حاضرا مألوفا ، ليس غريبا عنا ، حاضر الغفلة والضياع ، واللا انتماء ، الذى يعيشه الكثيرون ، أو ربما نعيشه كلنا بصورة أو بأخرى ، إن شخصيته تلخص لنا مساوىء عصر حاضر ، لمجتمع بأكمله .

ينتقل المحامى من سوق الأموات إلى سوق الجرحى ، فيبدأ مع مساعده فى زيارة المستشفيات ، حيث جرحى الحادث ، ولا يتوقف الرجل فى هذه الأثناء عن متابعة مسيرته المشرقة ، فى إنقاذ مغتصبى الفتيات من حبل المشنقة ، فى قضية من القضايا ، وتبرئة الغانيات اللواتى يترددن عليهن ، فى قضية أخرى ، مستغلا براعة ثغرات القانون .

وتأتى المفاجأة التى تعلن بداية التحول العجيب فى حياة مصطفى ، ففى إحدى المستشفيات التى يحاول فيها إقناع بعض أهالى الجرحى الشباب بتوكيله لطلب التعويضات ، يرى فاطمة حبه الأول والأخير ، عندما كان يعرف الحب ، رآها بجوار ابنها ذى الخمسة عشر ربيعا ، والذى أقعده الحادث ، يعرف فيه ابنه الذى أخفت عليه وجوده منذ ولادته ، ويمنعه زوجها الطبيب اللامع من محاولة الاتصال بهما . هنا يبدأ الصراع داخله ، لقد رأى فلذة كبده ضحية من ضحايا الحادث ، الذى لم يأت إلا لاغتراف مال التعويضات من ورائه رأى ابنه مستقبلا جميلا ، ثريا ، يختنق بأيدى التهاون والفساد .

لقد حدث هذا التحول فى مجرى الأحداث عند نهاية الربع الأول (٣٠ دقيقة) من زمن الفيلم ، بعد أن رسخت صورة تبذُّل الحاضر ، المتمثلة فى مصطفى ، فى أذهاننا ، ليبدأ اليقظة والتطهر ، فى الفصول التالية من الفيلم .

بالرغم من صد **فاطمة** وزوجها له وتهديداتهما إذا حاول الاتصال بابنه ، يستطيع كمحام محنك أن يواجه زوج **فاطمة** بجرائمه فى تجارة الأعضاء ويترفع عن التشهير به ، بشرط أن يفسح الطريق بينه وبين الابن .

وتبدأ علاقته المفتقدة مع ابنه تبدأ ، فى صورة صداقة عذبة جميلة ، لا يفصح فيها عن أبوته له ، ولكنهما يقتربان الواحد من الآخر ، فى كل حوار ، فيتعرف مصطفى خلالها عليه وكأنه يتعرّف على مستقبله على أمله ، الذى يراه حبيس الفراش ، وضحية الإهمال .

يصر **مصطفى** على رفع دعواه ضد الحكومة ، متمثلة فى وزراء التعليم ، والنقل ، والكهرباء . فالحادث الذى ضاع فيه ابنه ، وأبناء الكثيرين ، يشير بأصبع الاتهام ، إلى كل مسئول كبير تهاون فى مسئوليته . وهنا ، وقد وصلنا إلى منتصف الفيلم ، تقوم العاصفة . فعصابة محامى التعويضات ، التى شاركت مصطفى دوما غنائمه تقوم ضده ، وعلى رأسهم **سامية** زميلته التى احبته دائما ، وإن كان تراجعه عن النيل من هذا الصيد السمين من التعويضات جعلها تكرهه . يمضى **مصطفى** فى التحدى وحده ، ويواجه محامى الوزراء ، الذى ينصحه أولا ، ثم يهدده بعد ذلك . يمضى قدما فى طريق الأشواك رغم كل شىء ، رغم صدود **فاطمة** زوجته السابقة ، رغم ضجر ابنه به ، وهو يحاول اهتماماته من الرياضة إلى الشطرنج ، خوفا عليه من الإحباط ، يمضى رغم كل شىء فهدفه الأوحد إدانة التسيب ، والفساد الذى يذهب ضحيته أبناؤنا .. مستقبلنا . يلقى القبض على **مصطفى** ، يضرب ضربا مبرحا ليتراجع عن موقفه ، يعرف فى الضابط الذى يقع بين براثنه . نفس الرجل الذى قبض عليه أيام وطنيته فى الماضى ، وكأن ماضيه يرجع إلى حاضره مرة أخرى ، فيرويه بعد أن جف جفاف الموت .

وفى السجن ، ينسج لنا الكاتب عدة مواجهات . فهنا الزنزانة نفسها تجتمع فيها **سامية** المحامية المثقفة زميلة عمره ، والتى ترفض الرجوع عن أطماعها ، والوقوف جانبه ، بينما الراقصة التى لا تفهم ما حدث تقدم كل ما تستطيع من ولاء ، لرجل انقذها يوما ما .

ويأتى الابن على عكازيه مع أمه ليزور أباه فى السجن ، ومعه الشطرنج الذى يعنى ببلاغة الموقف قبولا لنصيحة الأب ، يلعب مع أبيه وينساب حوار الفهم ، والحب ، بين الأجيال .

وتأتى المواجهة الأخيرة ، فى الربع الاخير من الفيلم ، فها هو **مصطفى** فى قاعة المحكمة الكبيرة ، وآثار كدمات الضرب على وجهه ، يترفع عن ذكر فاعلها ، يطالب بمحاكمة المسئولين الحقيقيين عن حادثة قتل أبنائنا ، وإهدار مستقبلنا . ويقوم ضده محامى الوزراء ، الذى استطاع إقناع كل موكلى مصطفى كى يتراجعوا عن الثقة به ، لما أشاع عنه من سوء السمعة . وتدور الدائرة عليه ! فكيف يستمر إن لم يوكله أحد ، هنا تصبح **فاطمة** من بين الحضور ، معلنة انها كأم لأحد ضحايا الحادث ، توكل **مصطفى** للدفاع عن حق ابنها ، لقد عاد إيمانها به ، كعودة ماضيه الأمين إلى حاضره المخزى .

ويستمر التآمر فى الخفاء ، فمحامى الوزراء يضغط على الطبيب ، زوج **فاطمة** ، لكى تتراجع عن قرارها بمساندة **مصطفى** . مهددا بالطلاق ، فتصمم على قرارها الشجاع حتى النهاية .

ولا تبقى فى يد محامى الوزراء إلا ورقة واحدة . التشهير بسمعة **مصطفى** ، عمله فى قضايا التعويضات ، واستغلاله لثغرات القانون ، وسلوكه المخل . وهنا يقوم **مصطفى** ليعترف بكل شىء فلقد عاش ماضى الوطنية والانتماء ولكنه انحرف فى أطماع السبعينيات ، ليستمر فى الانتهازية والفساد ، ولكنه حين يرى ابنه وأبناءنا معه ، حين يرى المستقبل ضحية لجرائمنا كلنا معا ، يلبى نداء التطهر ، الذى يدوى فى آذاننا ، حتى تصحو ضمائرنا من قبورها . ويعلو هتاف التأييد من الجميع ، من عصابة محامى التعويضات ، على رأسهم **سامية** التى كانت قد تخلت عنه ، من ضحاياه السابقين الذين كرهوه وشهدوا ضده . من كل حضور القاعة الكبيرة ، فلقد تمثلوا فى اعترافه دعوة لتطهر مجتمع بأسره ، دعوة لتطهر حاضر فاسد ، يصحو لينقذ مستقبله .

ويأتى الحكم الشجاع : تؤجل **القضية** إلى حين استدعاء وزير **التعليم** ، ووزير النقل ، ووزير **الكهرباء** .

ووسط جمهرة مؤيدى اليقظة يظهر الابن تاركا عكازيه ، ليرتمى فى أحضان أبيه ، وهو ينطق بأبوته له ، بكل ما فيه من فخر وحب .

وإذا كنت قد تكلمت فى كل ما سبق ، عن دراما الشاشة التى بلغت نجاحا كبيرا فى هذا العمل ، بما لها من وحدة الاتجاه ، وترابط الفصول وتسلسل الأحداث بل وأهم من كل ذلك تناسب الأجزاء الأساسية للعمل ، والتى تتصاعد تصاعدا مشوقا ومقنعا ، فنحن(1) نتعرف بشخصية انتهازية فاسدة فى مختلف نواحى نشاطها وحياتها فى الربع الأول من الفيلم ، ثم(2) نجد أن اكتشافه لابنه ضمن ضحايا الحادث يوقظه ، فيعيد تقييم حياته فى وقفة مع الذات ، ثم (3) فى منتصف الفيلم ، يتخذ موقفا شجاعا مخاطرا بكل شىء ومتحدّيا كل شىء(4) وفى الربع الأخير نجدنا أمام المواجهة الحاسمة فى قاعة المحكمة والتى تم فى ختامها حسم معركة الضمير والتطهر واليقظة .

إلا أن فن السينما لا يقف عند الصياغة الدرامية المتماسكة المتناسبة فحسب ، بل إنه يجسدها صورة وحركة وإيقاعا ، وهنا سنسترجع معا ما استخدمه المخرج **عاطف الطيب** من أدوات الإخراج ، فنبدأ **بقيادة الممثلين** . لقد كان أداء كل من **أحمد زكى** والممثل الشاب ، غاية فى الروعة والحساسية لقد تمكن الممثل من تقمص مرحلة التردى فى الفساد ، ومرحلة اليقظة والتطهر ، بكل أبعادهما ، ولقد كان اختتيار الممثل الشاب بما له من بعض الشبه بالأب موفقا لقد كان وجهه بصفائه ، وحيوية تعبيراته ، وانفعالاته المتحمسة والتى أكدتها قيادة المخرج له ، واكدتها اللقطات القريبة ، التى شفت عن الأمل الذى يتراقص على وجهه من عوامل النجاح والتأثير . ثم نتكلم عن **تحريك الأشخاص** لقد كان المخرج بارعا فى تحريك المجموعات وتوجيهها بالنسبة لزوايا الكاميرا . عندما نتذكر تحرك مجموعة محامى التعويضات فى مقابلة لحركة مجموعة اهالى الضحايا ، وأيضا تصدر حركة **مصطفى** متمركزا وسط أتباعه من المؤيدين فى جلسات القضية الأخيرة . حركة **فاطمة** من مقاعد الحضور إلى منصة القاضى فى خطوات

التصميم والقوة ، وإن احتاجت لتأكيد بصرى أقوى بأزياء داكنة اللون . ثم نأتى إلى **حركة الكاميرا** ولقد كانت **شعرا مرئيا** عندما كانت عدسة الكاميرا تهبط رأسيا على المحامى **مصطفى** ، المتمركز فى وسط قاعة المحكمة ، وكأنها وحى يلهم الإنسان الجديد فيه ، لقد كانت الكاميرا تجرى بأعيننا وراء الأشخاص ، فى حركتهم السريعة ، بحساسية تخلق نوعا من المعايشة للحدث ، والإيقاع الكلى للسياق .

ولقد كان **المونتاج** ، أو تركيب لقطات الفيلم على اختلافها ، غنيا بالتنوع ، بين لقطات عريضة تحوى مجاميع الناس ، أو أبعاد الحادثة ، واتساع قاعات المحكمة ، وبين اللقطات المتوسطة ، التى تؤكد مقاطع الحوار ، واللقطات القريبة التى تكشف عن أحاسيس ومشاعر الأشخاص .

أما **الموسيقى** التى وضعها **مودى الإمام** فكانت قوية التعبير ، فى نذيرها بالخطر المقبل ، فقد كان يوظف الآلات الوترية العميقة فى نغمات بسيطة ممتدة ، وكأنها تعلن عن ما سيأتى ، إلا أن وجودها العام فى الفيلم ، ككل ، لم يكن محسوسا ، وربما كان ذلك لطبيعته الواقعية ، ذات الطابع التسجيلى للأحداث .

كان هذا العمل عملا صادقا مرهفا ، عملا واعدا ، بنجاح أعرض ، لفيلمنا المصرى .

أغلى كاتبة فى العالم

● وقّعت «باربارا تايلور براد فورد» ، وهى واحدة من كتاب الروايات التجارية واسعة الانتشار فى الولايات المتحدة ، عقدا مع دار النشر (هاربر كولينز) ، لتكتب ثلاث روايات لقاء مبلغ يزيد عن عشرين مليون دولار ، وهو أعلى سعر يحصل عليه أى كاتب فى العالم .

إن هذه الصفقة التى وصفها المشتغلون بالنشر بأنها أعلى صفّقة من نوعها فى تاريخ صناعة النشر ، تعطى (هاربر كولينز) حقوق النشر باللغة الإنجليزية على نطاق العالم لطبعات غير شعبية ، وشعبية . وتسجيلات صوتية لكتب «باربارا برادفورد» الثلاثة ؛ وتحتفظ الكاتبة بحقوق جميع الطبعات باللغات الأجنبية وحقوق تحويلها إلى أفلام ، وقد حُوِّلت خمس روايات سابقة إلى مسلسلات تليفزيونية صغيرة . وقد ذكرت «باربارا برادفورد» أنها قررت أن تدرج جميع حقوقها فى النشر باللغة الإنجليزية فى اتفاق مع ناشر واحد ، لتسهيل ودعم عملية التسويق الجماعى وجهود التوزيع ، وأنها اختارت (هاربر كولينز) بدافع من الولاء ، لأن هذه الدار جعلت منها فى انجلترا ، وبقية دول الكومنولث ، واحدة من أكبر كتاب العالم على حد تعبيرها .

وقدأعلن (راندوم هاوس) مدير دار النشر الأمريكية المعروفة، أنه شعر بالدهشة والحزن ، عندما علم بقرار باربارا «برادفورد» وقال إن (راندوم هاوس) كانت قد بدات التفاوض معها بشأن كتبها ، قبل أن تعرف أنها وقعت عقدا مع (هاربر كولينز) واستكمالا للخبر يضيف أن «باربارا برادفورد» ، صاحبة أعلى سعر فى سوق الكتابة العالمية والتى يتهافت عليها الناشرون ؛ اشتغلت بالصحافة فى انجلترا ، وانتقلت إلى الولايات المتحدة عام ١٩٦٤ .

إعلان حقوق العمل الفنى !

● انتقد «**جيمس بيك**» ، أستاذ تاريخ الفن بجامعة **كولومبيا** ، فى كتاب اصدره حديثا عن النحات الإيطالى «**جاكوبو ديلا كيرشيا**» من القرن الرابع عشر ؛ ما اعتبره عملية تنظيف غير ضرورية لتمثال مقبرة من أعمال «**كيرشيا**» ، مُهدى إلى «**كارلّيو**» ويوجد فى كاتدرائية (لوكا) . وقد انصب انتقاد «**بيك**» على لون الرخام الذى تحوّل من العاجى إلى الأبيض الثلجى غير الأصيل .

وقد واجه المؤلف أربع دعاوى قضائية رُفعتْ ضده فى إيطاليا ، لاتهامه بالتعريض (بخبراء الترميم الإيطاليين) . وبالرغم من حكم القضاء الإيطالى فى صالحه فى القضايا الأربع ، على أساس أن من حقه أن ينتقد ، يعتقد المؤلف أن المخاطرة بالتعرض للمحاكمة تثبّط النقاد .

ومع ذلك ، قرر أستاذ تاريخ الفن أن ينقل حملته ضد مايرى انه تشويه لأصالة وعراقة الآثار والأعمال الفنية القديمة ، من مجال الدعوة والانتقاد ، إلى العمل الإيجابى من أجل التحريم . ومن ثم عمل على وضع (**إعلان حقوق العمل الفنى**) وأنشأ **المنظمة الدولية** لمراقبة الفن ، على غرار منظمات حقوق الإنسان ، وهى منظمة دولية تتخذ مقرها الرئيسى فى نيويورك ، من أجل الحد من (جنون عمليات الترميم غير المناسبة) المنتشرة على نطاق العالم . وتتألف المنظمة من لجنة تنفيذية صغيرة ، ومجلس استشارى يضم فنانين وأكاديميين وفلاسفة ومرمِّمين ، وخبراء صيانة للأعمال الفنية إلى جانب شعراء وكتاب موسيقيين .

وفى معرض الدفاع عن معتقده ، بأن الترميم ينال من العمل الأصلى ولايضيف إليه ، يشير «**بيك**» إلى عملية التنظيف الحديثة التى أجريت على عمل «**بيلليني** Bellini» (**وليمة الآلهة**) ، فيقول : إن الفن الكلى فُقد لصالح الأجزاء التى ازدادت الآن بروزا . ويقول : إن اى تدخل له جوانب سلبية ، إذ يُضحَّى فى الغالب ، على سبيل المثال ، بأجزاء متراكمة من اللون أو الورنيش ، فضلا عن أن طبقات الوسخ المتجمعة ، تحمى فى بعض الأحيان القطع الفنية من الملوِّثات الحديثة .



تأليف : عبد المقصود عبد الكرم
تقديم : وليد منير

أزدحم بالمسالك ٨٨
محنة الذات .. لغة المحنة

عن لغة بحجم هزائمه يبحث الشاعر فى هذا الديوان .الكآبة ، والحزن، والخوف، والغضب، والعبث المُضْنى، عناصر أساسية تُشَكِّلُ عالمه وتَسِمُهُ بنكهةٍ خاصة . ولكننى أتساءل ، بعد القراءة الثانية لقصائد الأسى والانكسار التى كتبها **عبد المقصود عبد الكريم** ، هذا التساؤل المُلِحّ : ألم يكن هذا العالم المعتم الذى حاول ، فى تَحدٍّ ، تصويره والتعبير عنه أشد جوراً على لغته مما كان يظن ؟

إننا أمام شاعر يرفع خرائب الذات لننظر إليها مباشرةً ودون مواربة . ونحن إذ ننظر إليها فإنما ننظر إليه . بيد أن عيوننا لا تستشرف أبعد من ذلك كثيراً ، ولا تنفذ إلى ما وراءه من أفق أو مدى عريض إلا بقدر . لماذا ؟ لأن التوحُّد الشديد بين اللغة وعالم الذات لا يدفع باللغة إلى حيث تجاوز علاقة الذات بموضوعها . ولأن الإيحاءات والتنوعات وإثارة الارتباطات المختلفة مرهونة بقدر من المسافة التى تفصل الذات عن اللغة فيما تصلها بها فى آن .

نعم . إن مجاوزة (الواقعة الذاتية) فى ظاهرها السنتمنتالى إلى أشكال مختلفة من الجدل بين الأنا والعالم ، وبين الأنا والآخرين ، وبين الأنا ونفسها ، ضرورة «مهمة» لاكتشاف تدرُّجاتِ السطوح ، ومستويات الحركة فى الوجود .

لعل قصائد **(أزدحم بالمسالك)** تسعى إلى التعبير الحميم عن صورة الذات المكسورة فى مرآة العالم . وهى تمتلك ، فى بعض الأحيان ، قدرة تخييليةً أصيلةً تستطيع من خلالها أن تنقل حالةً كاملةً ، وتُثبِّتُ أثراً فعَّالاً .

لنقرأ :

كان يحبو بدرها العاشر
يحتال على القلب
يعادى كائناتى ويعرى كبدى

أو :

فى دمى صرّة تتدلى
أخزِّنُ فيها بقايا بلادْ
وبقايا بشرْ

تقيم النواقيس فى جثتى مأتماً للذى مات
عرساً لأرملتِهْ
أو :
هز ائمى أتوكأ عليها
وأهش بها على هز ائمى

بيد أن الصورة الشعرية تنزلق ، أحياناً أخرى ، إلى ما كان يسميه نقادنا القدامى «**محال الذوق**» كما تقع فيما كان يسميه بعضهم «**الامتناع**» .

لنقرأ مثلاً :
نامت على شَعرِ عانتِهِ
أو :
ينوح كبحر ويضربها باللسان على الفخذ
أو :
انصب مُخِّى خياماً تقيهم شر الفناء وشر النخاسةْ

ولنلحظ هنا ميكانيزمات التصور الذهنى المفتعل . ولا يفيدنا شيئاً أن نقول : إن الشاعر يعبر عن المبتذل بالمبتذل ، وعن الرثّ بالرثّ ، وعن الغريب بالغريب .

ولايفوتنا أن **عبد المقصود عبد الكريم فنان** فى صنع الكوابيس على الطريقة السيريالية . وهو يُذكرنا بما يثار حول (الذهان الهذيانى) بوصفه هدفاً للسيرياليين بالرغم من عدم انتمائه الفنى إليهم . يقول **إيقون دوبليسِيس** : إن صاحب الذهان الهذيانى يستقطب كل ظواهر العالم الخارجى حول فكرته الهاذية . ولا تجدى انطباعاته الخارجية إلا لتثبيت تخيلاته ، فهو ينفعل بطريقة مختلفة . وكل حدث لديه يقوِّى من متطلبات شخصانيته .

ومن السهل أن نكتشف بالطبع مكابدات الشاعر العميقة فى البحث عن حرية منشودة ظلت تخايله خارج «**فطر البلاغة**» ومحاولته الخروج من الممالك التى تضطرب داخله لكى يعثر على مملكته الحقيقية بعيداً عن «**عواصم تنكر إبداعها**» ولكنه ـ فيما يبدو ـ يصبح أسير مغامرته اليائسة . ويجهده توتر الخيط بين طرفى المعادلة المتعاكسين : الواقع ـ الرغبة . وهكذا يظل سجين ذاته ، مشدوداً بأغلال العجز إلى «**القبو والعتمة**» حيث يعلن :

نأتى خطأً
نمضى خطأً
نحنّ للرعب المجازى لأنه أحنّ أمهاتنا
نأوى إلى أشعارنا لأنها أدفأ من جبانةٍ

وقد نلمس فى عدد من المواضع هذه النبرة المميزة لأسلوب العهد القديم (خاصة سفر الجامعة حيث : الكل باطل وقبض ريح) . ومما لا شك فيه أن الفاعلية التناصّية تلعب فى هذا السياق دوراً بارزاً . والشاعر لا يقتبس ولا يضمِّن بقدر ما يتمثَّل مضمونية الروح ويعكسها بشكلٍ مختلف .

يقول : **العيش ينصرف والموت ينصرفُ**
والعذاب ليس ينصرف
ويقول :
كان الحزن حجاباً بيننا وميتة الجوع
كان الضحك حجاباً بيننا وميتة البرودة
تعودنا الحزن فما عاد حزن
تمادى الضحك فى الغيبة فما عاد ضحك
توحدنا والموت

ومن «**نشيد الإنشاد**» يستلهم الشاعر : «**أسطورة حبه**» المفقودة على هذا النحو :

عاريان كماء البحار أنا وحبيبى
أقبل عينِ حبيبى
يقبل عينَى
يغنىَ ويشرب نهدىّ
أشرب
ينعس بين دمى

بيد أن شاعرنا ـ برغم قدرته على هذا التوظيف والتحويل ـ يظل فى لغته وتجربته معاً ، مفتقراً إلى إيقاع عامٍ يدفع برؤيته إلى مجاوزة تفصيلات الواقع الذاتى المحدود بما تنطوى عليه من آنيَّة طاغية . وقد يشى ذلك ـ على أحد المستويات ـ بحسٍّ رومانسىٍّ وجودىٍّ يقف على حافة الجنون فى ذبذباته المتراوحة ، إذ يعوِّض الشاعر الاغترابَ الدائبَ والحرمانَ الممضَّ بضربٍ من الشبقِ الساديِّ الذى يغلق كلَّ أفقٍ للتواصل الإنسانى الحميم مع العالم والناس والأشياء على نحوٍ آخر .

إن الكلمات التيمات (جثة ـ هزيمة ـ سرطان ـ أرملة ـ جبانة) بحقولها الدلالية المتولدة تدلُّنا ، فى سياقات توظيفها المختلفة ، على طبيعة الدائرة محدودة القطر التى يتحرك الشاعر داخلها . وهو ـ برغم توقه الشديد إلى مجاوزتها ـ خاضعٌ لجاذبيتها تمام الخضوع . ولنا أن نكتشف الوجه الآخر من الساديَّة الجنسية فى النص بالتماس هذا النزوع الدائب إلى «جلْد الذات» وربما تجد الذات قدراً من اللذة المازوكية فى هذا السبيل ، مما يفضح صورة الحلقة المفرغة التى تنتظم الفعل ورد الفعل معاً .

إن «اللعنة» التى يجسدها الشاعر بوصفها «قدر الذات» هى ـ بتعبير ريفاتير ـ الكلمة الحرفية المولِّدة للخطاب الشعرى عند عبد المقصود عبد الكريم . ولو شاء الشاعر أن يقدِّم لديوانه بعبارة مأثورة فلن يجد إلا هذين البيتين لـ «كافافيس» :

وما دمت قد خربت حياتك فى هذا الركن من العالم

فهى خراب أينما حللت .

مصطفى محمود أحمد

تحية لجابر عصفور

سألت نفسى : أحتم علىّ أن اقدّم تحيتى — كتابة — إلى الكاتب والناقد الكبير « جابر عصفور » ؟ والاّ اتستّر على إعجابى بأسلوبه إعدادا وفكرة ؟

واندفع القلم المتعجّل فى يدى قبل أن أتلقّى الإجابة ، فلم استطع أن أكبح جماحه ، وما أردّت ، ولم أجد بوسعى إلا أن أخلى بينه وبين ما يريد .

إن جابر عصفور — ككاتب فى تقديرى — يتمتع بميزتين اساسيتين ، تجعلانه يعيش داخل قرّائه ، وليس فى صحبتهم .

وأولى الميزتين : أنه ينفعل بما يكتب ، ويضمّنه شيئا من نفسه ، وبعضا من ملامح شخصيته ، وهذا صدق فى التعبير ، يندرُ الآن لدى كثير من كتّابنا ، وإن شاركه فيه نخبة من كتّاب « إبداع » الغراء ، أمثال : فؤاد زكريا ، ومصطفى صفوان ، وفاروق عبد القادر ، وغيرهم ممن استطاع رئيس تحرير المجلة — بثاقب فكره وواسع أفقه — أن يُحْسِنَ استقبالهم على صفحاتها .

والميزة الثانية : أنه لا يستهين — مطلقا — بعقل قارئه ، فهو فى كل ما يكتب مجتهدٌ يخشى السهو والخطأ ، ويتحرّى الصواب دائماً ، ويستطيع إن سُئِل أن يُجيب ويُقْنِع .

وتكشف هاتان الميزتان عن نفسيهما بشكل بارز وملفت فى مقاله « من التنوير إلى الإظلام » إبداع — إبريل ١٩٩٢ . لقد استطاع هذا الموهوب فى هذا المقال أن يفتح لنا أبواب محكمة التاريخ على مصاريعها ، وأن يُنْزِلنا من ساحتها منازل المشاركين لا المشاهدين ، لننفعل بما يجرى فى جلساتها العارمة من وقائع ، برز فيها ممثل الدفاع مهيمنا على مكنة وسعة ، يعطى الفرصة — كاملة — لممثل الاتهام كى يقول ويثبت ما يشاء ، وهو يعلم سلفا أنه داخل إحاطته . وفى قبضة حجته وبرهانه . وظنّى أن جابر عصفور ، وهو يعُدّ ملفّ قضيته ، قد أجرى تحقيقه التمهيدىّ ، وكتب تقريره المبدئىّ فى مقاليه - بمجلة إبداع « دعوة إلى الحوار » أغسطس ١٩٩١ ، و« معضلة التراث » نوفمبر ١٩٩١ ، وهما يكشفان عن شدة غيرته الوطنية والقومية ، ويبرزان عمق أصالة مصريته وعروبته ، وينبضان بحرارة صدقه فى تناول موضوعه ، مما يدفعنى دفعا إلى أن أشد على يده مصافحا ، راجيا أن يقبل منّى تحيتى المتواضعة ، التى أعتقد أن كثيراً من قرائه يشاركوننى فى تقديمها إليه .

مدحت الجيار

ببليوجرافيا المازنى لم تكتمل بعد

أشكر للأستاذ الدكتور حمدى السكوت اهتمامه بما يكتب عن الببليوجرافيات المهمة التى يقوم بها مع معاونيه ، وأشكر له أسلوبه الرقيق فى المراجعة ، وهو أسلوب نتمنى أن يسود بين المتحاورين .

وما أحب أن أوضحه — هنا — أن ما قلته فى هذا السياق لم يكن حكماً جازماً على الببليوجرافيا أو على المازنى ، ولكننى وضعت ما قاله المازنى أمام ما قالته الببليوجرافيا ، وتركت الحكم معلقاً ، لأننى حتى لحظة كتابة المقدمة المذكورة ، لم أكن أنوى وضع هذه الملاحظة حتى أتأكد من أن المازنى لم ينشر هذا الموضوع — من قبل — فى مجلة أخرى غير « المجلة الجديدة » لأنه لم يشر إلى مكان وتاريخ النشر فى هذا المقال أو إلى هذه المحاضرة التى ألقاها فى فترة متأخرة من حياته .

ولكننى قررت لحظة الكتابة أن أثير الموضوع للمختصين بوضع الببليوجرافيات عن أعلام الفكر والأدب الحديث فى مصر . ولم يكن فى اعتقادى أنى أخطىء أحد الطرفين (الببليوجرافيا) أو (المازنى) لعلمى أن الاعتماد على ذاكرة المفكرين والأدباء فى حسم تاريخ مقال من ربع قرن ، سيلقى فشلاً وسيصيب صاحبه بعدم الحسم أيضاً .

لذا نبهت فى موضع داخل المقدمة ، ومن هنا ، لو كانت هناك تخطئة لأحد الطرفين ، فالسياق يشير إلى المازنى والإشارة إليه كانت تعنى فى سياقها — أيضاً — التنبيه ، لأننى لو تركت هذا الموضع دون إشارة إليه ، ما كانت هناك مراجعة ، فى العدد التالى من مجلة إبداع (خاصة) .

واهتمامى بالمازنى منذ فترة طويلة يغرينى الآن أن ألفت نظر الببليوجرافيا إلى أن هناك ما يمكن أن يضاف إليها فى الطبعات التالية . وأنتهز هذه

الفرصة لفتح باب الحوار حول المازنى فقد نشرتُ له وعنه فى الفترة الأخيرة الآتى :

ـ الشعر غاياته ووسائطه ، تقديم وتحليل ، وإعادة طبع للنشرة الأولى (١٩١٥) ، بدار الصحوة ، القاهرة ١٩٨٦ .

ـ معركة المازنى وحافظ ، وهو إعادة نشر لكل ما كتبه المازنى عن حافظ إبراهيم فيما بين (١٩١٥) و(١٩٤٨) مع تحقيق وتحليل ، صدر عن دار سينا للنشر القاهرة ، ١٩٩١ .

ـ نقد الشعر عند إبراهيم عبد القادر المازنى ، دار الغد ، ١٩٨٩ .

ـ سبعة أحاديث للمازنى لم تنشر من قبل فى المقارنة بين الأدبين العربى والإنجليزى ، وقد تفضلت مجلة فصول بنشرها ، فى ١٩٩٠ . كما تفضلت من قبل بنشر كتاب شعر حافظ بتقديمى فى عدد فبراير ١٩٩١ . وتحت الطبع الآن بدار سينا :

ـ أدب الرحلة مع طبعة ثانية محققة لرحلة الشام للمازنى .

ـ المازنى وقضية فلسطين .

ولهذا أرجو أن يطول الحوار حول المازنى وحول الجديد عن المازنى .

ولا يسعنى فى نهاية هذا التعقيب إلا أن أقدم وافر شكرى واحترامى للدكتور السكوت وأمل أن يمتد الحوار .



شريف رزق

« موزونة والله العظيم »

تذكرتُ ـ فوراً ـ القول الشهير : (موزون والله العظيم) ، فى الردِّ على العقاد حينما أحال شعر صلاح عبد الصَّبور للجنة النَّثر ، وما صاحبَ ذلك من أقوال .... تذكرتُ هذا القول وأنا أُطالعُ نماذجا عالية الإيقاعِ للشَّاعرِ الرَّاحلِ محمود حسن إسماعيل فى ص ١١٥ من المجلة ـ دراسة : (تجربة الانتماء الوطنى فى شعر محمود حسن إسماعيل ـ د. شفيع السيد) ، فبعد أن قرأتُ نموذجين منشورين من قصيدة (رفض الهزيمة) منهما :

● ترفض روحى كُلَّ رؤاها
يرفضُ زمنى أن يحياها
يرفضُ صمتى همس صداها

● ترفضُ أرضى
يرفضُ عرضى
يرفضُ كبرٌ فى طعينْ
يرفض وجهى
يرفض لهبٌ تحت جراح القلبِ دفينْ

قرأتُ ـ أسفل النموذجينْ ـ قول الكاتب : « ومع أنَّ القصيدة مغامرةٌ تجريبيَّةٌ من قبل الشَّاعرِ فيما يُسمىَّ (قصيدة النَّثر) ـ ولعلها المحاولة الأُولى والأخيرة عنده ـ فإنه استطاعَ أن يوفر لها من عناصر الانسجام والتَّناسق الموسيقىّ ما يُعوِّض فقدانها .... » ، وعدتُ بسرعة لقراءة الأبيات من جديد ، ودُهِشْتُ لأنَّ الموسيقى فى هذه الأبيات أعلى من عناصر كثيرة من مكونات النَّصِّ الشِّعرى ، وهى من الوضوح بحيث لا تحتاجُ عناءً ، أو اختلافا حول وزنها فهى على تفعيلة (فَعِلُنْ ـ فَعْلُنْ) والَّتى يُكتب بها معظم الشِّعر فى هذا الزَّمان ، لسهولتها على النَّاشئة من الشُّعراء ! .. والخطير فى المسألة أن ينجرف د. شفيع السَّيد فى الحديث عن قصيدة النثر فى الصَّفحة التالية ، ومجلة (شعر) اللبنانية ... ثم يتحدث الكاتب عن قصائد ديوان (صلاة

ورفض) : [والذى تجدر ملاحظته أولاً أن أغلب قصائد هذا الديوان من الشكل الجديد الذى يقوم على وحدة التفعيلة ، أو ما يُعرف باسم (الشعر الحر)] هكذا يتحدث الكاتب عن إبداع محمود حسن إسماعيل فى شكل : (الشعر الحر) ويُشير إلى ريادته بقصيدة (مأتم الطبيعة) التى كتبها سنة ١٩٣٢ فى رثاء شوقى ... وهكذا فالكاتب يُخرج قصيدة (رفض الهزيمة) هذه من هذا (الشعر الحر) الذى تحدث عنه ، وهذا فى رأيى خطأ يحتاج لإيضاح ما يلى :

١ — بالرّغم من أنّه لم يُقدّمْ نظام موسيقىٌ مُقَنّنٌ لقصيدة النّثر ، فإنها تتميز عن النّثر الرّفيع فى تراثنا بدايةً من خُطب الحكماء وكتابات المتصوفة النّثرية والتّعبيرية الموجودة فى الكتب الدّينية القديمة وألف ليلة وليلة والمقامات ، وحتى كتابات الرّافعى والمنفلوطى ... ففى قصيدة النثر إيقاعٌ ، ليس هو : (الانسيجام) و (التّناسق الموسيقى) و (الشكل المقطعى) كما يرى الكاتب ، فهذه الكلمات المخاتلة الحمّالة ، تنطبق على المقامات وسجع الكهان والخُطب و ... و ... أيضا ، وليستْ بالضّرورة موجودة فى قصيدة النّثر ... والإيقاع فى قصيدة النّثر هو إيقاع التّجربة الدّاخلية الخاصة ، وهو الفضاء الرحيب للتّجربة ، والذى يتناغم مع داخليّة التجربة وتموجاتها ...

٢ — لا أعنى بنشر هذه الملاحظة إحراج د. شفيع ، أو الغض من شأنه ، وإنما إصابة الحقيقة ، وتغيير بعض المفاهيم المتعلقة بقصيدة النّثر ، والّتى دفعتْ غُلاة شعرائها إلى مواجهة هذا الموقف بإزاحة كل الشّعر السّابق على قصيدة النثر إلى (مزبلة التاريخ) وربما كان لى أن أذكر هنا استغراب أدونيس من نقاد قصيدته (هذا هو اسمى) واعتبارهم إياها نثرا ، بينما هى موزونة على بحر : الخفيف ، كما قال ، ولكن قصيدة محمود حسن اسماعيل مكتوبة على بحر شائع وسهل ، فلا يدعو للالتباس ، وإيقاعها الخاص راقص صاخب لكونها إنشادية فى المقام الأوّل ...

٣ — ربما كان فى نيّة د. شفيع السّيد ، العثور لمحمود حسن إسماعيل على ريادة فى (قصيدة النّثر) أيضا ، فى هذه المناسبة ، وخانته المناسبة ! بالوقوع على نصّ حافل بالموسيقى (العالية) الخليليّة ، ولا أغلو هنا إنْ قُلتُ إن البلاغة فى هذا النّص بلاغة إيقاعيّة فى المحلّ الأوّل ، لكونِ النّصّ — كما قُلتُ : إنشاديًّا ، ولهذا أجد من الغريب والطّريف معا أن أختتم هذا الحديث بما يُلحُّ عليه الكاتب : ص ١١٦ :

« أرفض أن أتوهّمَ نعشَ خيالٍ عبرتْ فيه ! »

وأكاد أقول — هكذا يتحدث د. شفيع — إنّ القارىء أمام توافر كل هذه العناصر فى القصيدة يجد نفسه مدفوعا إلى ترديد كلماتها بنغم مُتّسقٍ موحدٍ ، يصعبُ مخالفته والخروج عليه . والسؤال الّذى يطرح نفسه الآن .. لماذا أقدم الشّاعر على هذه المحاولة التى تعد الأوْلى من نوعها بالنسبة له ؟ ..

إسماعيل صبرى

اكتمال « الأيام »

بعد مضى ٤٢ عاما على صدور الترجمة الفرنسية الأولى للجزءين الأول والثانى من « **الأيام** » السيرة الذاتية لعميد الأدب العربى **طه حسين** ، خرجت من المطابع مؤخرا ، عن دار « **جاليمار** » ، الترجمة الفرنسية للكتاب الثالث والأخير من **الأيام** ، وهى الترجمة التى قام بها **جى روشبلاف** ، تحت عنوان « **رحلة العبور الداخلية** »Le thaversee interieure مع مقدمة بقلم الكاتب الفرنسى الشهير **رينيه إيتيامبل** .

وكانت ترجمة الكتابين الأول والثانى التى صدرت فى عام ١٩٤٧ قد تصدرتها مقدمة للكاتب الفرنسى الكبير **أندريه جيد** ، بالنسبة للجزء الأول الذى ترجمه **جان لوسيرف** ، بينما قدم وترجم الجزء الثانى المستشرق المعروف **جاستون ڤيت** .

وطه حسين بالنسبة لهؤلاء ، وبالنسبة للمثقف الأوروبى ، وللمهتمين بالآداب العربية ، بصورة عامة ، هو بمثابة **فولتير** مسلم ، فهذا الأديب الكفيف ، مثل **هوميروس وبورجيس** جمع أفضل ما أعطته شواطىء المتوسط من نتاج ثقافى ، فهو مثال للمثقف النادر الذى مزج الثقافة الفرنسية التى اطلع عليها بتعمق ، بما تشبع به من **تقاليد شرقية** . **تمتد من بيزنطة إلى اشبيليه ومن اثينا إلى البصرة ، فهو مفكر اينع فى ظلال هيريكليت وهيرودوت** ، وكان تلميذا **لابن خلدون ، الذى استطاع أن يرسخ فى أذهان عدد من المثقفين الفرنسيين ، من أمثال إيتيامبل** أهميته كمؤسس لعلم الاجتماع .

وبفضل قدرته على مزج الثقافة العربية الإسلامية ، والثقافة اليونانية الغربية ، فقد كان أول من مكن الفرنسيين من تفهم **أسرار المخيّلة العربية** حيث قام ، بالنسبة للآداب العربية ، بدور موازٍ للدور الذى قام به **ليوپولد سيدار سنجور** ، مع **الثقافة الأفريقية** .

وإذا كانت ثمة فائدة من رؤية النفس فى عيون الآخرين ، كمرآة

عاكسة لحقيقة غير مدركة ، فإن ما يقوله أندريه جيد وإيتيامبل وجاستون فيت ، وثلاثتهم عرفوا طه حسين معرفة شخصية حميمة تركت آثارها الثقافية والشخصية عليهم ، جدير بالتوقف عنده .

واندريه جيد (١٨٦٩ - ١٩٥١) فى المقدمة التى كتبها فى فبراير ١٩٤٧ أعرب عن اعتقاده بأن **طه حسين هو اكبر ممثل الأدب الإسلامي اليوم** » ويرى أنه نجح فى « **الأيام** » (سيرة الطفولة والمراهقة) أن يرسم صورة « **هذا العالم ، الذى لا يراه والذى بدات معرفته به عبر الضربات العديدة الصغيرة التى سيكيلها له** » غير أن جيد يرى خلف الهيئة الوجلة لطه حسين روحاً متمردة وخلف مظهره المتواضع مجرد حُلّة لكبرياء مشروع بلا حدود ، فهو ، أى طه حسين يدرك قيمته الحقة .

وإذا أضفنا إلى ذلك « **روح النقد** ، **الشديدة السخرية** فإن موقف طه حسين من التعليم والمؤسسات التعليمية ، وعلى رأسها **الأزهر** يصبح أمراً حتميا ويضع « **أندريه جيد** » طه حسين على قدم المساواة فى مضمار الهجوم على القائمين على التعليم مع **جوزيف رينان** (١٨٢٣ - ١٨٩٢) الذى كتب سيرة ذاتية مماثلة « **للأيام** » تحت عنوان « **ذكريات الطفولة والشباب** » فقد شن رينان فى كتابه هذا حملة ضارية على معلميه ، لحذلقتهم ، وجمودهم .

طه حسين يذكُر اندريه جيد برينان ومعاركه ، فهو مثله كان « **يختنق فى الأزهر** بسبب الجمود والحذلقة **ويتساءل جيد** : ما هو أشد قسوة من ظلام العمى سوى ظلام الجهل والحماقة الذى قد يبلغ اقصى درجات السواد ووأد الحياة ، ويقول : « **إن ظلام الجهل والحماقة يحيط بمصر بأسرها ، مصر الغافية كالمومياء التى تلفها ضمادات العلوم الجوفاء الخاوية والنصوص التى تُردد بلا فهم والتمحك المقيت والماضى وتجرعه** ، ويخلص إلى أنه فى هذا المناخ « **الذى لا تلوح فيه اية وثبة من الروح ، لتهز البلاد ، وتوقظها من بين الأموات ، إذ انها لا تبحث فى الإسلام سوى عن تاكيد غفوتها الفكرية** » ، (**والإسلام من هذه الغفوية براء : المجلة**) **وليس هناك سوى طه حسين الذى سيكون « الطفل الكفيف الذى اعطاه الله لمصر ليكون مرشدها البصير** » .

ويصف جيد طه حسين الذى كان **يعرفه معرفة شخصية قائلا** : « **إن هؤلاء الذين يعرفون طه حسين « بيه »** ، **والذين حبذوا التاثير الذى يمارسه والهيبة التى تخلعها عليه صفاته التى يقر بها الجميع ومكانته العالية إذ أن مجرد تواجده بمكان ، هو مصدر إشعاع ، هؤلاء يعرفون المسافة الهائلة التى كان يبدو انه من المستحيل عبورها ، بين وضعه الحالى ، وعزلة الحرمان التى عانى منها فى البداية .. إن عبور هذه الهوة السحيقة هو ما يهمنا أن نعرف كيفية تحققه منه** » .. ويضيف جيد متذكراً لقاءهما فى مصر : « **اى هدوء وصفاء ذهنى فى ابتسامته اكاد اقول فى نظرته .. واى دماثة فى نبرة صوته ، واية جاذبية وحكمة فى حديثه** » .

ويكثر **جيد** الحديث عن تجديد **طه حسين** للغة العربية ، رغم عدم معرفته بالعربية ، ولكن عبر قراءاته وأحاديثه مع المتحدثين بالعربية .

أما المستشرق **جاستون فيت** الذى ترجم الكتاب الثانى ، وقدم له

فيكتب قائلا : « إن قراءة هذا النص بالعربية يولد لدى الانطباع بأنى أبحر تحت سماء لم تعرف قط سواد الغيوم ، لقد أدركت المغزى العميق لقول الشاعر بودلير : « العبير والألوان والأصوات تجيب بعضها على بعض » ويعرب فييت عن اعتقاده بأن طه حسين ليس فقط مجدداً فى الشكل اللغوى ، ولكنه أيضا أول من استخدم رواية السيرة الذاتية لفترة المراهقة كنوع أدبى فى العربية ويشبهه برينان وجول رونار (١٨٦٤ - ١٩١٠) الذى عاش هو الآخر طفولة تعيسة . كانت الكتابة الطريقة الوحيدة للخروج منها - ويؤكد أن الأيام لا تقل فى أىٍّ من جوانبها عن الروائع الأدبية لروايات المراهقة مثل : « ذكريات الطفولة والشباب » و « ديفيد كوبرفيلد » .

أما إيتيامبل ففى مقدمته للكتاب الثالث والأخير من الأيام يشدد على دور طه حسين فى التعريف بابن خلدون ، وإذا كان مؤلف « الأيام » من المولعين بفصول البرفسور دوركهايم ، والعلم الجديد الذى كان يحاضر فيه ، أى علم الاجتماع ، فإنه هو الذى كشف لإيتيامبل - فى إحدى أيام الأحد التى كان يمضيها معه ، أثناء إقامته بالقاهرة - عن المؤسس الحقيقى لعلم الاجتماع ، وهو بالطبع ليس دوركهايم ، ولكن ابن خلدون .

ويقول إيتيامبل : « إننى مهما طال الزمن فلن أوفِّ طه حسين حقه من العرفان ، لأنه أتاح لى الفرصة لكى أصدم آذان المترددين على جامعة السوربون ، وخاصة عالم الاجتماع ريمون آرون يوم كان يشرح برنامج الدراسة ، ويحدد أسماء المؤلفين الذين ستشملهم محاضرات علم الاجتماع وذلك عندما تساءلت عن ابن خلدون الذى لم ترد أدنى إشارة إلى مقدمته » .

ويعلق إيتيامبل على هذا الإغفال بقوله « وإذا كان ذلك فيما أخشى نابعاً عن موقف عنصرى ، فإننى افتراضاً لحسن النية ، قد أرجعه إلى نظرة أوروبية غير معنية إلا بذاتها »

ويمضى إيتيامبل قائلا وفى مؤلف لاحق سخر منى ريمون آرون حين كتب يقول : ماذا ؟ علم الاجتماع يجب أن يأخذ فى اعتباره ابن خلدون ! » ويرد إيتيامبل على استنكار الأستاذ الكبير بقوله : « لقد وقع بالفعل على عاتقى وعلى عاتق تلاميذى .. إدخال دراسة جادة عن « المقدمة » يمكن أن تؤخذ فى الاعتبار عند الحصول على شهادة علم الاجتماع » .

ويتذكر إيتيامبل فترة إقامته فى مصر : « خلال سنواتى المصرية ، عايشت يوما بيوم أوقات العسر وأوقات اليسر التى عرفها هذا الرجل الحّر ، إذ أنه منذ عودته للبلاد ، وكنتيجة منطقية لحريته الفكرية ، كان يواجه عدوين فكما يقول فى الأيام « ونظر صاحبنا فإذا هو بين عدوين ، لايدرى أيهما أنكد له من صاحبه يراه السعديون مارقاً مالاً المارقين ، ويراه القصر كافرا بالنعمة جاحداً للجميل ، ويرى هو أنه أرضى ضميره ، وأدى واجبه ، وليكن بعد ذلك ما يكون » .

وإيتيامبل يحيى هذه الشجاعة ، رغم أن طه حسين وأيا كانت درجة شجاعته ، كان يشعر فى بعض الأوقات بأن الأرض ستتلاشى من تحت قدميه .. ولكنه كان ينظم حياته التى أحاقت بها المخاطر ويؤسس مواقفه على قول اتخذه نبراساً فى حياته « .. الشعار الذى كان يبادى به من يخاصمه ، كما كان يبادى به من يغريه » وهو قول أبو نواس

« وما انا بالمشغوف ضربة لازب

ولا كل سلطان على امير :

وإذا كـان **طـه حسـين** اليـوم ، بـالنسبة للقـارىء والمثقف الفرنسى والأوروبى ، يمثـل منارة مضيئـة فى وقت تتكاثر فيه مؤشرات **الانغـلاق** والتـراجع ، والتطـرف ، فإنـه يظل كذلك ـ كما يؤكد **اندريه جيد** فى ختام مقـدمتـه : « **نمـوذجـا للنجـاح ، ولانتصـار الإرادة ، ولـلانتصـار الدؤوب لأنوار الفكر على الظلام** » .

باريس

صبرى حافظ

تجربة كندية شائقة حول نسبية الحقيقة

قليلة هى الأعمال المسرحية التجريبية التى تنجح فى أن تجعل من تجريبيتها الدرامية إضافة إلى عالم المعنى الذى تريد أن تطرحه على مشاهديها ، لا مجرد زخارف شكلية أو تمرينات حرفية عاطلة من الدلالة وربما تكون العناصر التجريبية عبئا على الرؤى أو القضايا التى تريد أن تقدمها لمشاهديها . والتجربة المسرحية الكندية الباهرة التى شاهدتها مؤخرا على « مسرح المايدا »[1] فى لندن والتى قدمتها فرقة « مسرح ريباريه » بقيادة روبرت لوباج وأحدة من هذه التجارب القليلة التى أدركت أن التجريب الجاد لا يتحقق فى دنيا المسرح إلا إذا استطاع أن يجعل كل إضافاته التجريبية جزءا أساسيا من بنية العمل المسرحى ، ووجها من وجوه استقصاءاته الدلالية ، وأن يخلق حالة من التفاعل بين دلالات الأدوات والإضافات والحيل والمغامرات المسرحية التى يستخدمها وبين عالم المعنى فى العمل الدرامى . ذلك لأن للشكل الفنى وللأدوات التجريبية محتواها الذى يجب أن يتسق مع المحتوى العام للعمل ، وأن يتضافر مع رؤاه وأن يثريها . فقد برهنت الاستقصاءات الجديدة فى علوم الاتصال ، وخاصة لدى المفكر الكندى مارشال مكلوهان المعروف بإضافاته الجادة فى هذا المجال على أن الأداة هى الرسالة نفسها . كما كشفت أعمال الشكليين الروس فى مجال النقد الأدبى من جدلية العلاقة بين دوافع الأداة ووظيفتها . وهما اكتشافان أدى تضافرهما فيما يبدو لى إلى بلورة المفهوم الدرامى الذى ينهض عليه هذا العمل المسرحى الجميل .

وتستقى فرقة « مسرح ريباريه » Theâlre Repére اسمها من الكلمة الفرنسية Repére وهى كلمة ذات دلالات متعددة تنطوى تعدديتها على بعد جوهرى من أبعاد المنهج الدرامى الذى تنهض عليه تجريبية تلك

الفرقة الكندية . فهى كلمة فرنسية عادية تعنى العلاقة أو المرجع أو وجهة النظر . وتعد حروفها فى الوقت نفسه تلخيصا لبدايات الكلمات أو المفاهيم الأربعة التى تتشكل منها الدورة المفهومية التى ينهض عليها المنهج الدرامى لتلك الفرقة التجريبية . وهذه المفاهيم الأربعة هى : المصادر التى تستقى أو تستمد منها التجربة المسرحية والتى غالبا ما تكون مصادر أساسية من الحياة الواقعية . والنقاط أو المرتكزات Partition وهى المحاور التى تستخلصها الكتابة الدرامية من تلك المصادر لتقيم عليها إطار التجربة المسرحية وخريطة علاقاتها الأساسية ، وعملية التقييم evalution أو التقويم التى يتم عبرها تخليق عناصر البنية الدرامية ونسج شبكة العلاقات الإنسانية فى النص ، واختبار ما تنطوى عليه المرتكزات من معان وحالات . وأخيرا العرض Re presentatin وهو هنا غير العرض المسرحى نفسه لأنه مفهوم يشير إلى طريقة عرض ماخرجنا به من عملية التقييم خاصة أو من العمليات الثلاث جميعا . من بدايات تلك الكلمات الأربعة تتكون أيضا كلمة Repére وتتم صياغة وجهة النظر أو المنظور الدرامى نفسه . لكن هناك بعد آخر فى بنية اللفظة ذاتها له أوثق العلاقة بمفهوم التجربة المسرحية التى تريد الفرقة أن تطرحه ، وهو البعد الدائرى . لأن بنية الاسم ككلمة مادية فى اللغة ، وكمختصر فى الوقت نفسه لتلك الكلمات الأربعة الصانعة للعالم المفهومى للتجريب المسرحى بتلك الفرقة هى فى حد ذاتها بنية دائرية . لأن الحرفين الأخيرين فيها تكرار للحرفين الأولين ، ولهذا فقد أخذت الفرقة هذين الحرفين نفسيهما من بداية المفهوم الأول والأخير من المفاهيم المحورية الأربعة . ومن هنا فإن الحرفين الأولين من الكلمة الأخيرة يردانا من جديد إلى الكلمة الأولى لنعود مرة أخرى إلى إعادة النظر فى المصادر . ليس فقط لأنهما هما الحرفان الأولان فى كلمة المصادر ، ولكن أيضا لأنهما يشكلان تلك السابقة اللغوية المعروفة بين سوابق عدد من اللغات الأوروبية ولواحقها ، والتى تعنى « إعادة » القيام بعمل ما . هذه العودة إلى نفس الفعل من جديد ، وإلى نفس الوقائع من جديد هى غير التكرار ، لإنها عودة ذات طبيعة طقسية ، أو درامية تؤسس عليها الفرقة منهجها الدرامى الذى يهدف إلى الانطلاق من الواقع كى يردنا إلى إعادة تقييمه من جديد ، وإلى رؤيته من منظور مغاير ، وفتح أعيننا على أبعاد خافية منه فاتتنا رؤيتها ، أو أغفلنا على الأقل ما تنطوى عليه تلك الأبعاد من دلالات هامة .

وتتكشف لنا ملامح هذا المنهج الدرامى إذا ما تعرفنا على التجربة المسرحية الشائقة التى عرضتها علينا الفرقة فى « مسرح المايدا » بعنوان (جهاز كشف الكذب Polygraph) وهو عنوان متعدد الدلالات شديد التوفيق فى تفاعله مع العمل المسرحى ، ودلالته عليه من ناحية ، وفى توافقه مع منهج الفرقة الدرامى الذى ينطلق من الواقعى للوصول إلى الإيحائى والرمزى من ناحية أخرى . إذ يبدو على المستوى السطحى وكأنه يشير إلى جهاز كشف الكذب الذى سنراه أثناء العرض وإلى رسومه البيانية المتعددة التى تقيس نبض من تختبره وتسجل معدل سريان الدم فى شرايينه وإيقاع تنفسه وعدد نبضات قلبه وإفرازات غدده . ولكنه فى مستوى آخر يشير أيضا إلى

طبيعة المنهج الدرامى الذى تنهض مقولاته النهائية ـــ كجهاز كشف الكذب ذاته ـــ على تعدد القياسات ، وعلى أهمية العلاقة بين مختلف المؤشرات الدالة فى التجربة . كما يشير فى مستوى آخر إلى العمل المسرحى نفسه حيث يصبح العنوان بآلته القياسية تلك صورة استعارية للتجربة المسرحية ذاتها باعتبارها آلة أكثر بساطة ودقة من جهاز كشف الكذب هذا فى إماطتها اللثام عما يخفيه الواقع واكتشافها لما تنطوى عليه تصاريفه من أكاذيب . لأن العمل المسرحى نفسه ما يلبث أن يتكشف لنا بالتدريج عن مدى ما فيه من ثراء وتعقيد يفوق تعقيد جهاز كشف الكذب فى تعرية طبقات المعنى التى ينطوى عليها كل جزء فيه ، وفى تقصى مختلف أبعاد الحقيقة المفعمة بالألغاز .

والألغاز هنا متعددة المستويات كذلك ، لأن المسرحية تختار لنفسها عنوانا فرضيا دالا هو : « قصة بوليسية ميتافيزيقية » . وتحاول بالفعل أن تمزج بين هذين العنصرين اللذين يبدوان متعارضين لأول وهلة بطريقة تجهز على هذا التعرض كلية كما سنرى من خلال تحليلنا لها . وإن كان علينا اتباعا لمراحل الخلق الأربعة عند هذه الفرقة المسرحية التجريبية أن نبدأ بالمصادر ، أو بالقصة الواقعية التى تبنى عليها الفرقة مسرحيتها . إذ أستقت الفرقة قصة العرض من حادثة حقيقية وقعت فى مدينة (كويبك) الكندية بالفعل . ولكن هذه القصة الواقعية تبدو من كثرة ما بها من مفارقات غير محتملة الوقوع بالمعنى الأرسطى للمحتمل والممكن . والفرق بينهما كبير . فليس كل ما يمكن وقوعه محتمل التصديق والإقناع فى السياق الدرامى . وتنتمى القصة الواقعية من هذه الناحية إلى عالم الممكن وإن كان غير محتمل بالمعنى الأرسطى .

فقد وقعت منذ عدة سنوات جريمة قتل فى تلك المدينة فى الساعة الثانية من اليوم الثانى والعشرين من شهر أكتوبر . وكانت الضحية التى قتلت خنقا بعد اغتصابها فى الثانية والعشرين من عمرها ، كما كانت إحدى توأمين . وكان قاتلها الذى اكتشفته الشرطة بعد عامين وشهرين ـــ وفى الثانى والعشرين من شهر ديسمبر ـــ كان هو الآخر أحد توأمين . وكان اكتشاف الشرطة له نتيجة لأنه اعترف لفتاة ثانية بجريمته ، وأراد أن يريها كيف اقترف تلك الجريمة التى كانت حديث الناس فى المدينة لعجز الشرطة عن اكتشاف مرتكبها . وحدثت الفتاة أن الأمر ليس مجرد تمثيل للجريمة الأولى ، وإنما هى محاولة لإعادة إنتاجها مرة أخرى ، أنها ستكون الضحية لعملية إعادة لإنتاج الثانية تلك فأبلغت الشرطة تى قبضت عليه .

هذه هى قصة الجريمة الواقعية التى حدثت فى مدينة كويبك الكندية ، فكيف قدمها لوباج على المسرح ؟ خاصة وأنها مليئة بالثنائيات إلى الحد الذى تبدو معه وكأنها منسوجة بإحكام بوليسى خارق الرداءة شديد الافتعال . كما أنها تبدو وكأنها من بنات أفكار مؤلف بوليسى مبتدىء مولع برقم اثنين الذى يتكرر فيها اثنتى عشر مرة : سبع مرات فى التاريخ ، ومرتين فى التوأمة ، ومرتين فى عمر الفتاة التى قتلت ، ومرة فى ازدواج الجريمة أو محاولة إعادة إنتاجها للمرة الثانية بصورة تكتمل بها دورة الثنائيات بالضحية الثانية ، التى لولا فطنتها لأحكمت الحبكة الواقعية دورتها على الأشياء بصورة ربما ما كان من المستطاع

اكتشافها . بل إن هذا الاكتشاف نفسه والذى يحول دون اكتمال الدورة بهذا الشكل المطلق هو أحد علامات واقعيتها التى تنأى تصاريفها عن هذا الكمال الذى لا يعرفه غير الفن وحده . وأولى الملاحظات على بنية المسرحية هى أنها حاولت هى الأخرى مضاعفة هذا الرقم . فصاغت المسرحية فى أربع وعشرين لوحة . واعتمدت فى بنيتها على مسألة الازدواجية (جوهر دلالة تكرار رقم اثنين بهذه الصورة المفرطة فى المبالغة) فى الجريمة . ولكن بعد أن قلبت دلالتها . فلم تعد الازدواجية هنا هى الازدواجية المفضية إلى الحل كما هو الحال فى القصة الواقعية . ولكنها أصبحت ازدواجية إشكالية من النوع الذى يفضى إلى الالتباس والغموض وتعدد الدلالات بالصورة التى ترتقى بها المسرحية بالحيرة البوليسية إلى آفاق الهواجس الفلسفية والرؤى النقدية والهموم الفكرية الكبرى . فكيف فعلت المسرحية ذلك ؟ وكيف استطاعت أن تدفع بتفاصيل هذه القصة البوليسية العادية إلى منطقة الفلسفة والهواجس الميتافيزيقية ؟

تكمن الإجابة على السؤال الثانى خاصة فى استقراء دلالات الأدوات والأشكال المسرحية التى تستخدمها والتى سأحاول العودة إليها بعد قليل . وبعد أن تكشف لنا الإجابة عن السؤال عن بعض تلك الأدوات والأساليب المسرحية التى توظفها فى معالجة هذه القصة الواقعية وفى تحويلها إلى عمل شاعرى يطرح عن أفقه كل تلك المفارقات والمصادفات الرديئة دون أن يستبعد جوهرها الفلسفى ، أو يهمل سحر الازدواجية الشائقة التى تنطوى عليها أحداثها . بل على العكس يخلصها من سذاجتها ويضفى عليها قدرا من الكثافة والثراء الدلالى . وتبدأ المسرحية بخشبة مسرح فارغة مضاءة يشطرها طوليا سور مبنى من الطوب الحقيقى (وليس مجرد ديكور) يقع أمامه نصف الخشبة المسرحية ، ويحجز خلفه نصفها الآخر . بل لا يمكن الحديث هنا عن خشبة المسرح إلا بالمعنى الاستعارى أو المجرد لا الاصطلاحى . لأننا بالفعل أمام مساحة خالية غير مرفوعة عن مستوى أرضية المكان الذى يجلس فيه الجمهور ، بل بالعكس منخفضة عنه حيث رفعت أماكن الجلوس كمدرجات بطريقة تعود بنا إلى بنية المسرح اليونانى أو الرومانى القديم . نحن إذن أمام مساحة خالية (بمفهوم بيتر بروك) نصفها محجوب عنا انحجاب نصف الحقيقة دائما . ونصفها الآخر سلطت عليه ثلاث بقع ضوئية تصنع ثلاث دوائر متجاورة على الجدار ، تمثل على المستوى التجريدى ، ومن قبل أن يبدأ العرض مستويات الحدث الثلاثة والتى ستتجاور وتتداخل من ناحية ، وشخصيات النص الثلاث التى سنتعرف عليها بالتفصيل من ناحية أخرى .

وتبدأ المسرحية عند إظلام تلك المساحة الخالية بمشهد ذى طبيعة طقسية تستخدم فيه الإضاءة وتقنيات الفانوس السحرى ببراعة لخلق المناخ المطلوب لتلقيها . ولتهيئة المشاهد من خلال ضربات الحوار المتوازى البارعة والمتناقضة معا للاستجابة لتعقيداتها وازدواجاتها . إذ تستخدم المسرحية طاقم ممثليها المكون من ثلاثة أفراد يلعبون الأدوار الرئيسية الثلاثة فيها ، « لوبى » وأنطوان ، وفرانسوا ، وكل الأدوار الثانوية الأخرى التى كان للوبى (التى لعبت دورها الممثلة المدهشة مارى

براسار) نصيب الأسد منها ، بينما لعب مؤلف العرض ومخرجه روبرت لوباج دور أنطوان ، وقام بيير فيليب جـوى بـدور فـرانسـوا . أقـول تستخـدم المسـرحيـة هنـا طـاقـم ممثليها فى تلك المقدمة التى تنـاظر مقدمات المسـرحيات الكـلاسيكية (التى يدير معها الجانب التجريبى فى العمل حوارا تناصيًّا خلاقا) من حيث رسمهـا للمناخ العـام لطرح مفهوم التثليث الدرامى فى مواجهة الثنائية الـواقعية . وتظهـر فى هذه المقـدمة لـوسى واقفـة فى مسـتـوى مرتفع من الحائط استخدم فيه المخرج تلك العـربة الـرافعـة التى تتحكم فى مستـوى الكـاميـرا فى تصـويـر الأفـلام السينمـائية ، والتى استخـدمهـا بأكثر من صورة فى العرض (كـان أقلهـا هو استخـدامها الطبيعى فى تصوير الفيلم) لأن لكل أداة لديه نفس تعدد الوظائف السارى فى كل أنحاء العمل . هو ارتفاع من موقع متحرك إذن وليس من موقـع ثابت وهذا أمر له دلالته . وتسلط عليها الأضواء العادية أولا وهى تبدأ فى خلع ملابسها العلوية قطعة قطعة ، وسرعان مـا تتحول هـذه الأضواء العادية إلى ضوء الفانوس السحرى الذى يعرض بدقة على صدرها،الذى تحـول إلى شاشـة عرض،رسـومـا تشريحية لما تحت الجلد البشـرى من شرايين وأوردة وأعضـاء حتى نرى كل تفاصيل قفصها الصدرى وحركة رئتيهـا ونبض قلبها وحتى يتبدى لنا بعد ذلك الهيكل العظمى نفسـه . وكـان طقس التعـريـة التدريجى البطىء وحتى العظم يتم عـلى إيقاع منـولوجـين متوازيـين (يتـداخلان أحيـانا حتى يصعب التمييز بينهما لأن الممثلين يتكلمان فى وقت واحد ، ولكنهما ينفصلان فى أغلب الأحيـان ، ليقدم كـل منهما جزءا مما يرويه بالتتالى . ويقدم لنا أنطوان أول المنولوجين الذى يحكى لنا فيه من وجهة نظر الشرطة وقائع الجـريمة التى حـدثت فى مـدينـة كيبيـك ، والتـى سـردت عليكـم حكايتها ، ولكنه يتوقف فى عـرضه لها حتى مرحلـة ما قبـل اكتشاف القاتل . أما ثانيهما والذى قدمه لنا فرانسوا فى تواز معه فـإنه يطـرح علينـا جزازات من تـاريخ الغـرب الحديث بحروبه ومشاكله السياسية ونـزعاتـه المادية وتقدمـه التقنى وعصـاباتـه النفسية بطـريقة تتم عبرها موضعة الجريمة الفردية فى سياقها الحضارى والتاريخى .

بعد هذه المقدمة الطقسية التى قدمت لنا الظهار الواقعى والسياق التاريخى فى توازيهمـا وتداخلهمـا الدالين ، تتفتـح أمامنـا تفاصيل العمل المسرحى بالتدريج . ويعرض لنا الفانوس السحرى على الحائط ، مـا أود تسميته بـالنص الضـوئى الموازى . وهو نص يتشكل من أرقام المشاهد التى تعـرض على الجـدار المقسم للمسـرح . وعنـاوينهـا ، وتقـوم بتقطيـع جـزئيـات العمـل وتـأطيـرهـا بـل والتعليق عليهـا وصياغة بعض محددات رؤيتها أو مناظير التعامل معها من خلال هذه الأرقام والعناوين التى يتخلق عبرها نص مواز للنص التمثيلى يساهم فى بلـورة البنية الـدراميـة ويـدخـل المشاهد فى لعبة الإيهام المسـرحية مشاركا فى السياق العام الذى يدور فيه العمل . كما يخلق حوارا تناصيا بين تقنيات هذه التجربة المسرحية الجديدة وتقنيات الفيلم السينمائى من إشـارات إلى أسماء المشـاهـد أحيـانـا بطـريقـة السينـاريـو السينمـائى مثل داخـلى نهارا ، أو خارجى ليلا .. الخ . وتتفتح لنا من خلال هذه المشاهد المتتابعة فى إيقاع واحد متلاحق لاهث لا تقطعـه غير استراحة فى وسط العمل تفاصيـل الحبكـة الدراميـة التى يؤسسهـا لوباج على قصة الجريمة الأصليـة بعد ست سنوات من وقوعها . حيث

تتقاطع مصائر بعض شخصياتها من جديد وكأن الجريمة ما زالت تطاردهم مع بعض من شاءت مقادير الفن أن تربطهم بهم . وتهدف الحبكة الدرامية إلى استقصاء طبيعة العلاقات الجديدة بين تلك الشخصيات فى ضوء ما جرى فى الجريمة القديمة سواء فى ذلك ما جرى بالفعل ، أو ما توهم البعض حدوثه . لأن سلطة الوهم على الواقع هى أحد الموضوعات الأساسية التى يطرحها هذا العمل . سواء فى ذلك الوهم الواقعى الذى يتخلق تحت وطأة التجارب الحياتية القاسية ، أو الوهم المسرحى الذى تبدعه الصور البصرية والتشكيلات الحركية البارعة التى يخلقها هذا العمل المسرحى المتراكب . فقد استطاعت البنية المسرحية التى استخدمت تقنيات المسرح داخل المسرح ، والفيلم داخل المسرح ، واللوحة داخل المسرح أن تخلق معادلا بصريا وتشكيليا للهموم الفلسفية التى تطرحها .

إذ تعتمد الحبكة الدرامية فى هذه المسرحية المدهشة على عنصرى الازدواج والتوازى النابعين من القصة الواقعية التى تستمد أحداثها منها ، لتعالج من خلالها بعض العصابات النفسية التى يعانى منها إنسان الحضارة الغربية الحديثة نتيجة لفرط ثقته فى إنجازات العصر التكنولوجية (التقنية) . وتجاوز هذه الثقة — نتيجة لعملية غسيل المخ الحضارية التى يتعرض إليها الإنسان الغربى ، والتى تصوغ له كل محددات رؤيته — لثقته بنفسه وبقدراته الإنسانية البسيطة والمباشرة . ولتطرح عبر تناولها لهذه المشكلة مشكلة تزعزع ثقة الإنسان المعاصر بنفسه فى مواجهة تنامى ثقته فى تقنيات حضارته التى نكتشف من خلال المسرحية أنها تقنيات مشكوك فى قدرتها . كما نكتشف من خلال ما جرى ويجرى للبيئة التى نعيش فيها مدى قصور هذه التقنيات وتأثيراتها المدمرة على كوكبنا الأرضى . فلا نستطيع أن نعزل هذه المشكلة عن تنامى الوعى بآثار كثير من تقنياته الجانبية على البيئة من تآكل الغلاف الأزونى الواقى للكرة الأرضية حتى الخلل الذى يصيب الدورة المناخية .

وتطرح المسرحية من خلال هذه المشكلة إشكالية فكرية أخرى تتعلق بنسبية الحقيقة التى استطاعت المسرحية أن تمزجها ببنية العمل الدرامية ، وأن تتقصى عبر هذا الامتزاج بعض الأبعاد الفلسفية لتلك الإشكالية من ناحية ، وبعض إمكانيات المسرح المتصلة بالعلاقة بين درجات الضوء ومدى قدرتها على إثراء العمل المسرحى بصريا وحركيا وتشكيليا من ناحية أخرى حتى يتخلق نوع من التناظر بين تلك الدرجات الضوئية وبين مستويات الحقيقة المختلفة .

وتقدم لنا المسرحية قصة حب تتخلق بين أنطوان ، الطبيب الشرعى الذى سبق له أن قام قبل سنوات بتشريح جثة الفتاة التى راحت ضحية جريمة الاغتصاب ، وبين لوسى الممثلة الشابة التى حصلت مؤخرا — وبعد رحلة مضنية طويلة فى تمثيل أفلام الإعلانات التجارية — على أول دور رئيسى لها فى فيلم سينمائى يعيد إنتاج قصة تلك الجريمة على الشاشة . وهذا الدور لبراعة المفارقة التى تتكشف لنا مع تطور الأحداث هو دور الضحية . دور الفتاة التى تعرضت للاغتصاب والقتل . وتسكن لوسى فى الشقة المجاورة لتلك التى يسكن فيها فرانسوا الذى يعمل نادلا فى مطعم

برغم دراسته للعلوم السياسية، والذى نعرف أنه هو الشاب الذى قبضت عليه الشرطة قبل أربعة أعوام ووجهت له تهمة قتل الفتاة فى الجريمة المذكورة عقب محاولته لأن يمثل مع صديقة له وقائعها . وهو التمثيل الذى يجب ألا ننسى العلاقة بينه وبين نوعين آخرين من التمثيل : تمثيل العمل المسرحى الذى يدور أمامنا ، ولعب لوسى دور الضحية الحقيقية فى فيلم نشاهد بعض لقطاته داخل العمل المسرحى وهى تمثلها . بدءا من تجارب اختيارها للدور لأنها من كيبيك ولأن لكنتها هى اللكنة الطبيعية المطلوبة فى هذا المجال ، وحتى تمثيل مشهد القتل نفسه . والحوار بين هذا التمثيل الواقعى الذى يدور فى الحياة ، وبين النوعين الآخرين من التمثيل الذى ينتمى إلى عالم الفن من الأمور الهامة فى هذه المسرحية . إذ تعمد إلى إبراز رؤاها من خلال استراتيجيات التجاور التى تنهض على عنصرى التماثل والتنافر وتعدد الدلالات رغم تماثل التبديات . فالمسرحية تريد أن تكشف لنا عن أن هناك أكثر من دلالة واحدة للفعل الواحد .

ففعل التمثيل الذى يؤدى فى سياق فردى ما يلبث أن يودى بفرانسوا ، ويقوده إلى تجربة مريرة مازال يعانى من آثارها حتى اليوم . بينما التمثيل الذى يدور فى سياق فنى ، سواء فى ذلك التمثيل المسرحى أم ذلك الذى يتضمنه الفيلم داخل المسرحية ، فإنه يلعب دورا مغايرا ، بل ومناقضا للدور الذى أدى إليه التمثيل الفردى الواقعى . وينطوى على دلالات مختلفة جذريا عن تلك التى يسفر عنها التمثيل الواقعى . ليس فقط لأن الواقع أكثر عرضة لإساءة الفهم من الفن أو الخيال ، وهذا أيضا من موضوعات المسرحية الهامة ، ولكن لأن السياق الفردى يزيح من أفق الفعل الواقعى الضوابط الاجتماعية التى يضمن بها السياق الجمعى للتمثيل فى الفن تقليص عوامل سوء الفهم . بل وتعمق المسرحية من خلال هذا كله مفارقة أحدّ : وهى أن تعرض الفعل الواقعى لسوء الفهم ، له عواقب أوخم من تعرض الفعل المسرحى أو الفنى لذلك . لأن الفعل الفردى الواقعى لا ينطوى على آليات التصحيح والمراجعة أو التراجع التى تزدحم بها ساحة الفعل الفنى عامة والدرامى خاصة . لأن حركية العمل المسرحى أثناء تفتح الحدث الدرامى ترمى فى بعد من أبعادها إلى تصحيح مسار التوقعات وتوجيه استجابات المتلقى فى الاتجاه الذى يساهم فى تقليص عناصر سوء الفهم . وهو الأمر الذى يفتقر إليه الفعل الواقعى كلية ، حيث يتسم هذا الفعل علاوة على ذلك — وعلى المستوى الفلسفى للتناول — بعدم إمكانية تصحيحه بشكل مطلق . صحيح أنه من الممكن فى بعض الأحيان استدراك بعض التصرفات ، وانقاذ بعض المواقف ، ولكن هذا كله من الأمور النسبية التى تختلف عن آليات تصحيح المسار فى الفن . ناهيك عن أن ارتباط الفن باللعب يخفف من عواقب سوء الفهم عند حدوثها ، بينما يضاعف ميل الواقع إلى الجدية — أو قل المأساوية إن أردت — من عواقب سوء الفهم ومن وقعها على الشخصيات .

وإذا عدنا من جديد إلى أحداث المسرحية من حيث تركناها سنجد أن تنامى قصة الحب التى بدأت فى التخلق بين لوسى وأنطوان الذى يعيش فى مونتريال،تدفعه إلى زيارة كيبيك حتى يلتقى بلوسى التى تعيش بها . وتصحب لوسى أنطوان إلى العشاء فى المطعم الذى يعمل فيه

جارها فرانسوا . فيثير لقاؤهما — وقد تبدلت الآن الأدوار — أصداء علاقتهما القديمة . تلك العلاقة الغائبة من المشهد لانتمائها للماضى ، هى علاقة فاعلة فى الحاضر الذى لا يقدم لنا سوى مقلوبها. فبينما يدلف أنطوان الآن إلى عالم فراتسوا كزبون فى مطعمه ، كان فرانسوا فى الماضى هو الذى أخذ عنوة إلى عالم أنطوان ليعرض على جهاز كشف الكذب لديه وبرغم انقلاب الموقف حيث يدور اللعب الآن على أرض فرنسوا بدلا من دورانه فى الماضى على أرض أنطوان فإن عنصر التماثل ما زال فاعلا فيه . فبينما كانت موافقة فرانسوا شرطا أساسيا لعرضه على « جهاز كشف الكذب » حيث يتطلب القانون الكندى موافقة المتهم قبل عرضه على هذا الجهاز وإلا لما اعتد بنتائج هذا العرض ، وحيث تواضع العرف بين رجال الشرطة على أن موافقة المتهم الاختيارية تنطوى فى الواقع على دليل براءته . لأن ثقة الإنسان الغربى فى أدواته التقنية تردعه عن الموافقة على أن يعرض على الجهاز إذا كان لديه ما يخفيه عن الشرطة ، أو ما يدفعه للكذب فى أقواله أمامها . فقد كان أنطوان هو الآخر هو الذى دعا لوسى للعشاء وفوضها فى اختيار المطعم الذى تريده ، لأنه لا يعرف المدينة ، ومن هنا كان قدومه إلى المطعم اختياريا . وبينما كان لاختيار فرانسوا ذاك عواقبه الوخيمة ، فإن اختيار أنطوان تضمن هو الآخر مواقف مثيرة . ليس فقط لأنه أعاد التواريخ القديمة واضطره إلى مواجهة نفسه والثقة فى جهازه : جهاز كشف الكذب الذى عرض فرانسوا عليه قبل سنوات ، فكان أن أعلن الجهاز عن كذبه عندما أنكر ارتكابه للجريمة التى لم يكن لدى الشرطة دليل واحد على ارتكابه إياها . ولكن أيضا لأنه يكشف لنا من خلال الهدية التى يقدمها أنطوان للوسى (وهى تلك الدمية الروسية المعروفة التى نجد فى داخلها نسخة أصغر ، وفى داخل هذه الأصغر نسخة أصغر وهكذا) عن أن كل لغز نحله فى عالمنا أو بالأحرى نتوهم أننا توصلنا إلى حل له ، ما يلبث أن ينطوى فى داخله على لغز آخر وهكذا كتلك الدمية الروسية الشهيرة .

ومع أن هناك مشابهة حرفية بين كل نسخة والنسخ التى تحتويها فى داخلها ، فإن انفصال تلك النسخ وتكاملها واستقلاليتها النسبية ، وألغازها الذى لا نعرف معه لأول وهلة كم عدد النسخ التى ينطوى عليها كيان تلك الدمية ، هذه كلها علامات على المغايرة الفاعلة فى كل منها برغم هذا التماثل الذى يبلغ حد التطابق .

وتتكشف لنا الأبعاد الفلسفية فى هذا الرمز الدال أو الهدية الرمزية إذا ما عرفنا أن فرانسوا كان موقنا من أنه لم يرتكب الجريمة عند عرضه على جهاز كشف الكذب . ولكنه وبعد أن كذبه الجهاز لا يستطيع هو تكذيب الجهاز ، ويبدأ فى الشك فى نفسه ، فى قدرته على قول الحقيقة ، فيما إذا كان ثمة ما يخفيه عن نفسه ولكن الجهاز كشفه ، وفيما إذا كان قد اقترف جرما دون أن يدرى ، وربما نسى بالفعل . هذا الشك الذى ندرك من عنونة المسرحية للمشهد المطعم بـ «الجرح» أنه مازال جرحاً غائرا فى النفس لم يندمل . ما أن تنكأه لحظة المواجهة حتى ينز من جديد دما ساخنا ، ما يلبث أن ينبجس من الجدار الصلد نفسه ، فى نهاية المشهد. ومن هذا المنطلق تدلف المسرحية إلى موضوعها الرئيسى وهو الكشف عن الكذب الكامن فى بنية الحضارة الغربية ذاتها ، أو فى

مسألة اعتمادها الكلى على إنجازها التقنى ، وإظهار أهمية إدراك أن الحقيقة ذات طبيعة نسبية تنأى بها عن الإغراق فى المطلقات . إذ تلجأ المسرحية بعد أن تكشف لنا الأبعاد النفسية المدمرة لتلك التجربة التى تعرض لها فرانسوا ، وكيف أنه لم يستطع أن يستعيد بعدها ثقته فى نفسه أو توازنه معها ، إلى خلق نوع من التوازى بين خيطين من خيوط حبكتها المتشابكة . أولهما هو رحلة أنطوان إلى بلد أوروبى ، للحديث فى مؤتمر علمى ينعقد به ، عن تجاربه كطبيب شرعى ، فى استخدام جهاز كشف الكذب فى عمله وعن النتائج التى حققتها تلك التجارب فى مجال الكشف عن الجريمة . وذلك حتى يدرك المشاهد مدى فداحة الفجوة بين « الحقيقة » العلمية التى تعرض فى المؤتمر ، وبين « حقيقة » ما جرى وما يعرفه المشاهد . وثانيهما هو خيط العلاقة الملتبسة بين لوسى وفرانسوا . والتى لا نعرف أبدا على وجه اليقين ما إذا كانت تبديا دراميا لأطياف لحظة التمثيل الواقعى التى أودت بتوازن فرانسوا ، أم أنها علاقة حب حقيقية ملتبسة بينهما . لكن المهم أن ذلك الالتباس يؤرق أنطوان ، خاصة وأننا نعرف — وهو يحدس — أن هناك علاقة جنسية بينهما على الأقل .

ومن خلال هذا التوازى بين الخيطين نرى مشهد المؤتمر العلمى الذى يشرح فيه أنطوان آليات عمل جهاز كشف الكذب بقياساته المتعددة لسرعة نبض القلب ، وأداء غدد إفراز العرق ، ومعدل التنفس وإيقاع الرسائل السارية فى الأعصاب ، ونتائج استخداماته فى تحقيقات الشرطة . نرى هذا المشهد بعد أن أدركنا أن خطأ الجهاز قد دمر ثقة فرانسوا فى نفسه ، ودمر معها قدرته على مواصلة حياة إنسانية أو اجتماعية سوية . فتردى من متخصص مرموق فى العلوم السياسية . إلى مجرد نادل فى مطعم . ومن إنسان على علاقة سوية بالآخرين . إلى كائن متوحد ملتبس . ومن هنا ليس غريبا أن نقيم نوعا من الرابطة بين استمرار أنطوان فى الحديث « العلمى » عن جهازه ، وبين انسحاب فرانسوا من الحياة متمثلا فى تركه للشقة التى كان يعيش فيها بجوار شقة لوسى . وكأنى به يريد مواصلة الهرب . ولكن تلك التجربة لا تترك له فرصة النعيم بدوام هذا الهروب . كما تكشف لنا كذلك كيف أن إصرار أنطوان على الإيمان المطلق بالتكنولوجيا دون إدراك أهمية التعامل مع حقائقها على أنها نسبية ما يلبث أن يفت فى عضد علاقة الحب التى كانت آخذة فى النمو بينه وبين لوسى حتى يجهز عليها كلية فى نهاية الأمر .

وتثرى المسرحية هذه الموضوعات من خلال الحوار المستمر بين قصة الجريمة وقصة الحب الجديد الذى استحال على الشخصيات تطويره لأن تجربة الجريمة بأبعادها الواقعية والفنية على السواء لا تزال فى خلفية الجميع النفسية . فالمسرحية تقدم حوارا دائما بين قصة الجريمة التى تحولت فى النص إلى فيلم داخل المسرحية نرى بعض لقطاته الهامة وهى تصور أمامنا من جديد ، وبين العلاقات الجديدة التى تديرها بين شخصياتها الثلاث . وكأنها ترتفع بالحوار بين الفن والواقع إلى مرتبة درامية خالصة . لأن البعد الواقعى لا يظهر هنا كبعد واقعى وإنما كبعد فنى كذلك من خلال تبدياته الفيلمية وتستخدم بالإضافة إلى هذا الحوار الخصب بين الاثنين عنصر الالتباس الناجم عن لعبة الوهم والحقيقة ،

وعن دخول الممثلين في إهاب أكثر من شخصية والخروج منها على التوالى ، وعن استخدام التكرار الإيقاعي وخاصة في مشهد المطعم الذى لعب فيه هذا التكرار دورا إيهاميا بارزا أشار إلى مرور الزمن من خلال إعداد فرانسوا للمائدة ثم جمع ما عليها لنقلها إلى الجانب الآخر من المسرح وإعدادها من جديد ثم جمع ما عليها من أطباق وأدوات مائدة وملاعق وهكذا وبسرعة أدت مع تصاعد إيقاع الحوار إلى خلق حالة من التوتر الملتبس الذى أرهف حدة الحوار بين تلك العناصر المختلفة من ناحية وأشار إلى مرور الزمن وتغيره من ناحية أخرى . وكذلك من خلال التغيير السريع للمشاهد التى كان يقوم بها الممثلون أنفسهم . وتلعب فيها تقنيات الإضاءة دورا بارعا في خلق نص موازٍ عبر عملية التقطيع والعناوين الجانبية .

من خلال هذا كله استطاعت هذه المسرحية أن تحيل الجريمة الواقعية ذات الطبيعة البوليسية المجوجة إلى عمل درامى قادر على طرح مجموعة من الرؤى والقضايا الثرية ، وإلى أداة في عملية الصراع الدائم بين الوهم والحقيقة ، تكشف لنا عن أهمية الإيمان بنسبية الحقيقة . وترينا كيف يؤدى التمادى في التمسك بالطبيعة المطلقة لها إلى الإساءة للذات وللآخرين على السواء . وتحول العمل المسرحى نفسه إلى أداة للكشف عما في الواقع من كذب ورياء . أداة لا تقل تعقيدا ودقة عن الكثير من إنجازات التقنية الحديثة . فالعمل المسرحى كجهاز كشف الكذب في هذا المجال متعدد القياسات كذلك ، لا يكتفى بخيط درامى واحد ، وإنما تتمازج فيه الخيوط وتتقاطع المصائر ، وتتراكب الدلالات بالصورة التى نكتشف معها أن قياساته ورؤاه أكثر دقة وعمقا ونفاذا من أى من قياسات أدوات الحضارة التقنية . لأن الفن هو أبرز السبل التى عرفها الإنسان حتى الآن لمعرفة الذات وإدراك حقيقة العالم ، وإرهاف وعينا بأن تلك الحقيقة ذات طبيعة تعددية ونسبية معا .



رسالة وارسو :

دوروتا متولى

الشعور بالمعنى أساساً للحياة

الثقافة الإنسانية لا تنفصل بالقطع عن المجتمع بكل متغيراته ؛ والمتغيرات التى حدثت فى **بولندا** أثرت بدورها تأثيرا ملموساً فى كل وجه من مختلف أوجه التاريخ الحديث للشعب البولندى ، سواء كان هذا التأثير بالإيجاب أو السلب . ففى مرحلة الانتقال التى مرَّت بها بولندا فى السنوات العشر الأخيرة (١٩٨١ - ١٩٩٢) جرى الإفراج عن إبداعات المهاجرين المثقفين من الكتاب والفنانين فى المهجر ومنحت الثقافة الداخلية حرية التعبير عن نفسها بلا قيود ، وبدون خوف . ولعل هذه هى أهم مكتسبات **ثورة التضامن العمالية فى بولندا** .

وزبيجنيف هربرت هو واحد من أولئك الذين كان قلمهم مرفوعا دفاعا عن الكلمة ، وعن حرية الكاتب فى التعبير . ففى الوقت الذى كانت أشعاره فيه تتردد على الشفاه ، كانت كتاباته تتداولها الأيادى فى منشورات سرية مصورة تصويرا رديئاً غير مقروء . يواصل **هربرت** فى الوقت الحاضر إبداعاته فى وضح النهار ، ليصبح فارساً من أهم فرسان الكلمة .

ولد الشاعر هربرت Zbigniew Herbert فى ٢٩ من أكتوبر عام ١٩٢٤ **بلفوف** وأنهى تعليمه الابتدائى ثم الثانوى أثناء الحرب العالمية الثانية ، داخل أروقة المدارس السرية . واستكمل دراساته العليا بجامعة **لفوف** وكان طلابها يتلقون دراسات أخرى داخل جامعات سرية تحت الأرض ، وواصل تعليمه بكلية الحقوق بجامعة **طورن** ، ثم درس **العلوم الفلسفية بجامعة وارسو ، والفنية** فى أكاديمية الفنون الجميلة **بكراكوف** . وتلقى **هربرت** دراساته الفلسفية تحت إشراف العالم الفيلسوف البولندى : Henryk Elzenberg (١٨٨٧ - ١٩٦٧) ، وهو عالم متخصص فى علم الجمال ونظريات القِيَم ، وكذلك دراسات عن حضارات قديمة وكانت هذه الدراسات فى مجموعها بمثابة الجوهر الفكرى فى تكوين بنية مستقبل

إبـداعاتـه . وعمل هـربرت فى مهن متنـوعة : رئيسـا لتحـريـر مجلـة ، وموظفاً ، وبائعاً فى محل ، ومهندسا للقنوات «والمجارى» ، ومديرا لنقابة المؤلفين الموسيقيين البولنديين .

وقدّم هربرت إنتاجه الفنى الأول فى مرحلة أدبية/وسياسية كان يُطْلق عليها بالاشتراكية الواقعية . ومع أنَّ كتاب هربرت الأول يعد له كشاعر ، علامة طـريق فى إنتاجـه الإبداعى ؛ فإنه كان من القلائل الذين يرفضون «وسـوسـة» العمـل الأول ، وعـالم الشهرة وكان الثمن باهظاً فى مقـابل ذلك : لم يوافق على أن يكون بين زمرة الكتاب الرسميـين ، آنذاك لحـاشية السيـد جيـرك[1] فى الـعصر السـتـالينى ، لشرق أوروبـا.ولـذلـك لا نجـد فى إنجازاتـه الأدبيـة كتبـا أو أعمالاً صحفية أو قصائد شعرية تـدعـوه للخجـل . وللسبب ذاتـه أيضا . دخلت كتاباته أدراج مكتبـه بصمت فى انتظار للضوء ، يوما ما !

وفى عام ١٩٥٦ يتمكن هربرت من نشر ديـوانه الشعـرى الأول : «وَتَرُ العـالم ـ Struna .Swiata ويـرى النـاقد كـاجيمييش ڤيكا ـ Kaizi- mierz Wyka أهـم نقـاد الأدب البولنديين ـ أن هربرت «يمتلك ثراء غير محدود من الثقافة الـداخلية وتفهماً واضحا لأساليبه الشعرية الذاتية . وأمـانة غـير متوقعـة فى الطرح ، ورؤية شمولية للـواقع ، تتسم بالتناول العصرى ، والبحث الدءوب فى الأصول والجذور» .

وفى العام نفسه ـ ١٩٥٦ ـ تنشر لـه مجلـة «إبـداع ـ Tworczosc البولندية ، أول دراما مسـرحية لـه تحت عنوان «كهف الفلاسفة ـ Jas- kinia Filozofow وفى عـالم ١٩٥٧ يُطْبـع له ديـوانه الشعـرى الثـانى بعنوان «هِرْمس ـ الكلب والنجمة ـ Hermes pies i gwiazda وفى عـام ١٩٥٨ تنشر المجلـة المسـرحيـة المتخصصـة «حـوار ـ Dialog مسرحية للشـاعر بعنـوان «الغرفـة الثـانية ـ Drugi pokoj فحصلت عـلى جـائـزة فى مسـابقـة للتـأليف المسـرحى الإذاعى وقـام الشـاعـر بالتجوال فى رحلـة إلى غرب أوروبـا فسافر إلى فرنسا وإيطـاليا وتعـرف بشكـل أفضل عـلى نفسه واكتشف مصادر جديدة لإلهامـاته الفلسفيـة والفنية . أما ديوانه الشعرى الثالث «دراسـة للمـادة ـ Studium przed- miotu فطبع له عـام ١٩٦١ وازداد كم تـرجمـة أشعـاره فى المقتطفـات الأدبيـة العالميـة والمجـلات الأدبيـة المحلية . ويعد كتابه الـذى يتضمن مجموعة من المقالات الهامـة بعنوان «البـرابـرة فى الحـديقـة» من أهم ملامح إبداعاته فى هذه المرحلة .

فى سنوات (١٩٦٥ ـ ١٩٧١) يقوم هربرت بالتجوال ثانية والسفر ليعيد اكتشـاف ذاته من جـديـد ؛ فيـزور فرنسا وألمـانيا واليـونان،ثم أمـريكا الشمـالية.ويشتـرك مـع نخبـة من الشعـراء والكُتّـاب فى الأمسيـات واللقاءات الأدبية والشعرية . يحصل الشـاعر البـولنـدى عـلى الجـائـزة الأوروبية الأولى بألمانيا عـام ١٩٧٣ لإنتاجه الأدبى المتميـز ، ويُطْلق على هذه الجائزة «G. Von Herden[2] وفى النصف الثانى من السبعينيات يقضى فى أوروبا فترة زمنية بعيدا عن وطنه ، وتلقى الشاعر فى عام ١٩٧٩ بمدينة ڤيـرونا الإيطـالية جـائزة الشـاعـر بترارك تقديرا لإبداعاته الشعرية .

سبعـة دواوين شعـريـة ، عـدة مؤلفات درامية للمسرح ، كتاب يجمع بـين دفتيـه عـددا مـن المقـالات والدراسات هذه هى حصيلة إبداعات الشاعر الذى يمسك بـزمام قلمـه فى اللحظـة التى يشعر فيهـا بحـاجتـه للكتابة ، لا يكتب بهدف صياغة جمل جميلـة متأنقـة ، بل ليهـاجم شرور عالمنا ، ويشير لنا بكلمـاته للمخـاطر

الناجمة عن ضياع قيمنا ، ويعلن لحاكمى عالمنا أهمية ميراثنا الحضارى الإنسانى ، الذى يمثله كل من التاريخ والثقافة »

ويتحدث **هربرت** فى إبداعاته عن قضايا مصيرية تتصل أوثق الاتصال بالإنسان بأسلوب يتصف بالوضوح والبساطة ، ويوفر علينا من خلاله الكلمات الضخمة ، ويجعلنا نستكشف فى نصوصه سيطرة ذلك الذى لا نعثر عليه فى **«مزابل الفنون والآداب المعاصرة** : الكبرياء الإنسانى ، والمسئولية تجاه نفسه ، ووفاء الكاتب لضميره ، وحاجته إلى إعلانه الحقيقة المطلقة ، وشعوره بالمسئولية تجاه قارئيه ومتلقيه . و **هربرت** يهتم إهتماماً بالغا بهذه القيم وغيرها ، بل ويبحث فيها روح المواجهة بينها وبين قيم المجتمع المعاصر .

والأفكار والموضوعات المستقاة من التاريخ ، خاصة فى حضارات البلدان الواقعة على سواحل البحر الأبيض المتوسط ، وبالتحديد ثقافات وآداب الحضارة الإغريقية ، تحتل فى فكر الشاعر مكانها المفضل ، وتعد الأسطورة الإغريقية ، والشخصيات التاريخية ، أو الأعمال الأدبية والدرامية عند الإغريق ، بمثابة المادة الخصب التى ينحت منها إبداعاته . إنه يقوم بإعادة التفسير للموضوعات الكلاسيكية بشكل جاد له جاذبيته وأصالته . ويصبح هذا النوع من العمل الإبداعى مفتاحا لتفكير أعمق ، ودراسة أشمل ، تصلان به إلى اقتراب أكثر لتفهم الإنسان فى عصرنا . فالشاعر يحمل فى جوفه روحا ساخرة ، وقَدْراً غير ضئيل من التفكه والسخرية **«الجروتسيك»** ، ونضجاً فى استعاراته الفنية . ويسير هربرت فى الطريق ذاته الذى اختاره من قبل شعراء عالميين متميزين من أمثال : R. GRAVES و .E Pound و K. Kavafis و C. Aiken وغيرهم . ومع ذلك يستطيع الشاعر أن يصل فى أشعاره إلى اكتشاف نموذج لأسلوبه الذاتى . ويحاول بعض النقاد أن يدخلوا إبداعات الشاعر ضمن إنتاجات تيار الكلاسيكية الجديدة ؛ ويعد هذا أمرا مقبولا عندما يتعلق الأمر بديوانه :

«السيد كوجيتو ـ Pan Cogito» ، وكذلك فى طريقته العقلانية لعرضه للمشكلة المطروحة . لكننا نرى كذلك نقصاً واضحاً فى كتاباته من خلال هذا المنظور النقدى ـ لبصمات هذا التأثير الناشىء عن إهتمام أكبر بالتقليد والأسلوبية والاصطلاحية . **وهربرت** يصل إلى التكامل الفنى فى أعماله ليس بمعونة المفاهيم الأكاديمية ؛ بل بفضل بساطته المفرطة فى أسلوبه ، المتميز بدقة خواطره ، وقدرته الواضحة فى الوصول إلى تكامل فنى فى بناء النتائج النهائية .

وقد يثيرنا هاجس القول القاطع بأنه منذ عصر(٣) -Jan Kochanows ki ـ أبى الشعر الغنائى البولندى ـ لم يكن بمقدور أىِّ شاعر بولندى الوصول إلى هذا القدر من العمق والفصاحة الفنية ، الذى وصل إليه **هربرت** فى إعادة تفسيره للتراث الإغريقى . فإن الشاعر يهتم إهتماماً كبيراً بمشكلة «أفول ظاهرة الآلهة» عند الإغريق ، حيث تموت أساطيرهم بموت آلهتهم . إنه يرينا . من ناحية ـ مَعْرضاً متنوعاً زاخرا بآلهة الأولب الذين **وُثِّنُوا**» أو أصابتهم **الوثينة** بعد أن فقدوا ألوهيتهم وإيمانهم بالقيم ، وتخفوا داخل ذواتهم المغلقة السجينة فى مواجهة آلهة جديدة ، حتى زحف البرابرة نحو حضارتنا الإنسانية . ومن ناحية أخرى فإن الشاعر يهاجم **«الآلهة / الزينة»** ـ أولئك القابعين فى أصنامهم وتصاويرهم وأشعارهم ، يُمْلون على الفنانين أسس فنونهم وأُطرها إنهم ما زالوا أحياء داخلنا وبيننا

يتواجدون ، هؤلاء الآلهة **«يبقون بلا حراك وسط احجار حية تحت سماء تتزين بوريقاتها الخضراء»** ، حيث تقبع **افروديت** المتناسقة ؛ ويتربع **زيوس** فوق عرشه ؛ يتباكى عليه الكلاب ، ويضطجع **باخوس** الممتلىء «**جِبْساً**» عارياً بين أحضان الطبيعة .. «**إن آلهة كهذه سيبقون مسيطرين دوما على النظم الدينية ـ بل يبدو الحجر العادى اكثر حياة منهم وقوة وتماسكا**» إن موضوع الأصنام ، باعتباره رمزا للخواء ، والفراغ ، **والتجويف ، والصمود**» ، **وإطالة الحياة ، والفكرة التى تجعل المادة خالية من الحياة ، إنما هى نغمات متسقة تتكرر فى أعمال الشاعر** .

وسخرية هربرت لا تتخلى عن الأبطال الإغريق ، فالخطأ التابع من تفهم هؤلاء ، هو تلك الهالة المقدسة ، التى يُغلِّفها الكذب البطولى / الإلّهى ، على حساب مشكلة الوجود الإنسانى للبشر ، ولذلك فإن **هربرت** يكثف اهتمامه فى الكشف عن الجنود المجهولين ، أولئك الذين لا أسماء لهم ، ويكشف لنا ـ فى قصائده وأعماله ـ عنهم ، ليس عبر منظور لحظات الفرح بالنصر ، أو الألم للهزيمة ؛ بل داخل مسيرة الصمت ، والوحدة ، والموت التى تنسج أنشودة حياتهم .

فالجندى يضحى بأثمن ما يملكه ، بالحياة ! فيستحق أن يُلقب بالبطل ، ولكنهم لا يمنحونه إياه ، القادة هم الذين يدخلون التاريخ من أوسع أبوابه . أما هو فيبقى وحيدا داخل موقع القتال ، وجها لوجه مع العدم القاتل وتتعاطف الإلّهة «**نيكا**» فقط مع جندى شاب مثل أولئك ، كما نرى فى قصيدة «**نيكا .. تلك الربة المترددة** !» .

ولا نكتشف فى أشعار **هربرت** تغيرات كثيرة عندما ، يوظف ظاهرة «**المفاهيم وملامح الديانة المسيحية**» خاصة **الكاثوليكية** منها . إنه يُفجِّر الأسطورة القديمة التى تبدع تصاوير الملائكة ، بل إنه يسخر سخرية مريرة من المفهوم الشعبى لصور الشيطان والجحيم ويصبح أمرا غريبا عليه ، وغير واضح ، تفسير تلك اللوحات التى تتحدث عن «**الإعجاز**» الناشىء عن قوى السماء الآتية من خارج قوى الأرض ، لكنه يخاف من المستحيل . ولا يسمح **هربرت** بنسيان أنه عند تصور ظاهرة مثل الإعجاز فإنه يربطها بوعى بظاهرة السعادة ، ليس فقط من خلال قوى نظم متباينة أو نظامٍ بشرى متفرد ، ولا بجرائم كبرى فى التاريخ البشرى ؛ وإنما عبر الرسالة المحددة التى يريد الشاعر إيصالها للعالم ، وهى لديه أكثر أهمية من تفتيت ملاحم ، أو تحطيم أساطير الكتب المقدسة ، وعلى رأسها **الإنجيل** ؛ فضلا عن تحليله الدقيق الشعرى ، الذى يقوم فيه بتعديل ما يوصى به **الإنجيل** ويحاول إنارة تلك الظلال المتخفية وراء الكلمات وشغل الأماكن الشاغرة فالشاعر لا يسخر من مضامين الأديان الحية .. تلك التى تبقى شاهدا على ألم الإنسان ووحدته !.

إن هربرت واحد من أولئك الشعراء الذين يعترفون أمام الرأى العام بأنهم كتاب أخلاقيون ، لكن السمة الجمالية والأخلاقية لأشعاره الفلسفية العميقة ، ليس لها علاقة بالتعليمية المباشرة ، ولا بالثرثرة الجوفاء . وأحيانا ما يعلن **هربرت** بصوته جهرا عن قضايا ملحة معاصرة تهمه ، لأنها تمس الشئون السياسية للمجتمعات البشرية ، ويهمه كذلك ، فى كتاباته أن يُرى القارىء نموذجا لسلوكيات البشر دون علاقة أبطاله وشخوصه العاديين بمكان وزمان محددين ! خاصة عندما

تتكامل هيمنته فى استخدام الاستعارات الكبرى والتى كانت سبباً فى بلوغ شهرته أَوجَها خارج حدود بولندا .

فى لقاء معه يقول الشاعر : قد **لا يكون لعالمنا فى حقيقته أىّ معنى كبير ، ولكن منَ المعروف أن الحياة لن تكون ابدية ، ولن تستمر !! فكل شىء ينتهى ، حتى الإلياذة ، والكنائس بل حتى بيكاسو . فالبشر قادرون على المعاناة والنضال ، وهم لذلك يسعون فى حياتهم من أجل توازنهم الأخلاقى وبفضل سخريتى المريرة فى كتابة قصائدى ، أحاول أن أدافع عن قضايا تعد بالنسبة لى ملحة وهامة ؛ لأن بها إمكانية تركيب الكلمات واستقراءها ، وفى هذه العملية الفنية ثمة أمل ضئيل . فالشعور بالمعاناة ، والتعثر بالواقع وتلمسه ، ما هو إلاّ القضية برمتها . اعلم أنه ليس بمقدورى أن أنقذ وطنى ، أو حتى أولئك الذين يستظلون ببيتى ـ ولكن علىَّ أن اتحرك كذلك بالقدر المتاح لى لفعل ذلك . ينبغى أن أحاول . ليس هناك سلطان فوق الأرض بوسعه أن يسرق منى هذا المعنى . إننى أشعر بالمعنى باعتباره جوهرا وأساسا لوجودنا الإنسانى .. وهذا هو أعظم ما أشعر به تجاه مهمتى كشاعر !!**

وهذه المقطوعة نموذج من شعره

نسقتْ خصلات شعرها
نسقتْ خصلات شعرها
وأمام المرآة استغرق ذلك زمنا طويلا لا نهاية له
بين انثناءة كوع وانحناءة الكوع الآخر
مـرّتْ عصور حيث تساقط من شعرها
جنود الفصيلة الثانية الملقبة بـ أو جوستا أنطونيانو»
رفقاء «رولان» جنود مدفعية «فيردُوىْ»
بأصابع قوية
تيقنت من وجود «الانتصارات» فوق رأسها
استمر ذلك دهرا
حتى أنها فى نهاية الأمر
بـدأتْ فى مارش تتجه نحوى بمشيتها المتهاوية
حيث قلبى الذى كان دائما طيعا توقف
وفوق الجلد تناثرتْ
حبات ملح كبيرة(٤)

هوامش :

(١) إدڤارد جيرك : ولد فى عام ١٩١٣ . اختير سكرتيرا أول للحزب العمالى البولندى فى عام ١٩٧٠ . حكم بولندا حتى عام ١٩٨٠ إلى أن اقالته حركة التضامن العمالية .

(٢) ج . نون هيردير : (١٧٤٤ ـ ١٨٠٣) كاتب وفيلسوف فى علم التاريخ ، انشغل بقضايا فلسفة اللغة والنقد الأدبى والجمالى . كان مناصرا للاتجاه الواقعى فى الفنون .

(٣) يان كوخانوفسكى : (١٥٣٠ ـ ١٥٨٤) أهم شاعر بولندى فى القرن السادس عشر . يرسم فى أعماله الشعرية صورة متكاملة للمشاكل التى تتعلق بالقضايا الفكرية والإنسانية داخل بولندا آنذاك . من أهم أعماله المسرحية الشعرية «قضية أعضاء مجلس الشيوخ الإغريق» (١٥٧٨) ، و «نَقْلٌ من الشعر» (١٥٨٤) ومرثيات شعرية (١٥٨٠) .

(٤) كان الرومان ينثرون حبات ملح فوق المواقع الحربية بعد انتهاء المعارك وذلك لتطهير هذه المواقع .

أحمد صليحة

فن الجرافيك الصينى

شهد شتاء عام ١٩٩٠ إقامة المعرض الوطنى العاشر لفن الجرافيك فى الصين ، حيث طاف بمدن « هانج زاو » و « وهـان » و « بكـين » و « كينج داو » على التوالى ، وضم المعرض ٣٨٤ قطعة فنية اختيرت من أصل ١٥١٧ عملاً فنياً تمثل أفضل إبداعات فنانى هذا اللون فى الصين وهونج كونج ومنحت للأعمال الفائزة ثلاث ميداليات ذهبية وعشرا فضية وست وخمسون برونزية .

ويبرز هذا المعرض تطور فن الجرافيك فى معظم الأقاليم الصينية ، ومن سمات نضجها أن فنانى كل إقليم منها قد عبروا عن أسلوب الحياة المحلية والخلفية الثقافية والجغرافية بل والأزياء المحلية للإقليم على نحو لا تخطئه عين ولا سيما فى أقاليم « جيانج سو » و « هيلونج جيانج » و « يوتان » .

وكان إقليم « جيانج سو » قد بدأ فى تطوير أسلوب طباعة الألوان المائية باستخدام القوالب الخشبية فى مطلع الستينيات . يستعين الفنان هنا بتقنية خاصة فى معالجة الخشب واستعمال السكين مستمدة من أسلوب طباعة اللوحات الملونة فى المجموعة المعروفة بـ « ستوديو » الخيزرانات العشر » ، التى تعود إلى عصر أسرة منج (١٣٦٨ — ١٦٤٤) ، كما تأثرت تلك التقنية بأعمال الطباعة بالقالب الخشبى فى إقليم « تاوهواوو » مثلما تأثرت بالمنحوتات الحجرية فى عصر أسرة هان (٢٠٦ ق .م — ٢٢٠ م) فى كوزو ، وباللوحات المرسومة بالحبر الصينى ، وهى من الفنون التقليدية فى الصين . وإذا تفحصنا هذه الأعمال فسنرى أنها تختلف فى الأسلوب والمضمون ، فهى تمثل الحياة العائلية لسكان ضفاف نهر « كين هواى » فى « نان جنج » ، أو المجارى المائية وحدائق « سوزو » أو مناظر شاطىء البحر فى إقليم « كيدونج » . ومن الممكن رغم هذا الاختلاف أن نتبين أنها تنتمى إلى مدرسة « جيانج سو » . ويمكننا أن ندرج تحت مسمى هذه المدرسة ، إذا

توسعنا فى تعريفها ، اللوحات الملونة بالألوان المائية المطبوعة بأسلوب القالب الخشبى فى أقاليم « زيج يانج » و « جيانج خى » و « أنهوى » و « هونان » ، وتمثل هذه المدرسة أحد التقاليد الثقافية القديمة قدم حضارة نهر « اليانج تسى » ، ولكن هذا التقليد المتوارث ما زال حياً إلى يومنا هذا .

ويستعين فنانو الجرافيك الآن بالشكل والتقنيات التى تستخدم فى طباعة اللوحات بالقالب الخشبى فى إقليم هونان ، وهى اللوحات التى تعد احتفالاً بالعام الجديد هناك . وموضوع اللوحات حديث ، ولكن حيوية الألوان المستخدمة فى تلك الأعمال مثل لوحة « فتاة ياو » للفنان « يان فوكسنج » ترجع بنا إلى بساطة وسحر الفن التقليدى .

ويلجأ « خيا و شانج هونج » فى لوحته « **أغنية الخريف** » إلى الاستعانة بأسلوب « **حك النحاس** » ، وهو من الأساليب التقليدية فى إقليم « جيانج خى » التى يجود استخدامها فى فن الطباعة ، ويضفى هذا الأسلوب على اللوحة نوراً ريفياً شفيفاً . ويضفى تنوع الأساليب المستخدمة فى مطبوعات فنانى إقليمى « هونان » و « جيانج خى » واللوحات المطبوعة بالألوان المائية بالقالب الخشبى من إقليم جيانج سو على تلك الأعمال الفنية ، جمالا خاصاً .

وكان فن الجرافيك قد بدأ يخطو فى طريق التقدم فى إقليم « هيلونج جيانج » فى منطقة الصحراء الكبرى الشمالية عندما استبدل الفنانون بأسلوب الاستنسيل أسلوب القوالب الخشبية الملونة ، وتغير موضوع اللوحات من الزراعة إلى الصناعة . وبالمقاطعة الآن مدارس ست ، تحرص دائما على الاشتراك فى المسابقات الوطنية ، ونال كل منها جوائزه . وتتسم أعمالها بالاتساع والقوة والانطلاق إلى الأمام ، فاتساع الأرض ووفرة الموارد الطبيعية وصمود الشعب فى كفاحه ضد الغزاة الأجانب تضفى على فن هذا الإقليم طابعاً من الأصالة .

وكثيراً ما يعمد الفنان هناك إلى تصوير الحياة فى المنطقة الشمالية الشرقية ، ولكن بأسلوب يستوعب جوهر ثقافته الوطنية والثقافات الأجنبية ، مما أكسب تلك الأعمال الفنية التقدير داخل الصين وخارجها .

وقد فازت بالميدالية الذهبية لوحة « **غزال فى بحيرة عند الخريف** » للفنان « **زو شنج هو** » وهى منفذة بأسلوب الاستنسيل والقالب الخشبى الملون . وهى لوحة محكمة البنية ، مشرقة الألوان تموج بالرشاقة والسحر ، مما أكسبها إعجاب لجنة التحكيم على اختلاف أعضائها . وكان الفنان قد وفد إلى جبال « وندا » فى أواخر الستينيات ليعمل بالفلاحة ، وليمارس الرسم فى أوقات فراغه . وقد مر ككل فنان بفترة عانى فيها من الاضطراب والتشكك فى مقدرته ، ولكنه إنسان مؤمن بالحياة ، متفان فى إخلاصه لفنه ، حتى أنه يستطيع أن يرسم بعض الأشجار والمناظر الطبيعية فى الشمال من الذاكرة . وتجمع لوحة « **غزال فى بحيرة الخريف** » بين سحر الطبيعة وفتنة اللحظة ، وتضفى عليها معتقدات الفنان وآراؤه الفلسفية والجمالية روحاً وحيوية .

أما لوحة « **سيمفونية الصباح** » التجريدية للفنان « **تشن يان لونج** » فتفجؤنا بالجمع بين صورة معمل للبترول فى الشمال ، وهو موضوع لا خيال فيه ولا إثارة ، وبين بنية فسيحة صممت لتسمح للخيال بالانطلاق الحر ، وتعتبر هذه اللوحة أنموذجاً رائعا لإبداعات الجيل

الجديد من الفنانين الذين دخلوا هذا المجال فى عصرنا .

وقد خطى فن الجرافيك فى مقاطعة يونان خطوات سريعة فى مجال التقدم فى السنوات الأخيرة ، ويغلب عليه أسلوب الطباعة الملونة بالاستنسيل، وتمثل أعماله أساليب الحياة عند الأقليات الوطنية ، وهى أساليب تتسم بالثراء والغموض ومترعة بالجاذبية . وتستمد الكثير من أشكالها وتقنياتها من الفن الشعبى الذى أبدعته المجموعات العرقية ، مثل فنون التطريز والنسيج وحفر الخشب وصناعة الفخار . وتعتبر لوحة « **غرفة تغمرها الشمس** » للفنان « **لى جو** » أنموذجاً جيداً لهذا الفن بكثافة ألوانها وإشراقها .

إن فن الجرافيك ، كما يبدو بوضوح ، قد تقدم بخطوات أسرع حينما لجأ الفنانون إلى الاستعانة بأقاليمهم المحلية كخلفية لأعمالهم — بافتراض أن الإقليم ، بالطبع ، يتمتع ببيئة ثقافية متقدمة إلى حد معقول . ولكن الكثير من الفنانين يحاولون ، فى الوقت الذى يسعون فيه إلى التعبير عن الملامح الخاصة لأقاليمهم ، إلى كسر قيود المحلية والانطلاق نحو موضوعات أكثر عالمية .

وإلى جانب التطورات الفنية التى يجسدها المعرض ، يلمس الزائر أيضا تنوعا كبيراً فى التقنيات المستخدمة . فلم يعد فن الجرافيك قاصراً على استخدام المنحوتات الخشبية ، بل نجد من الفنانين من يستخدم البرونز والحجر والحرير ، ولا يقتصر الفنان على تقديم عمله فى هيئة لوحة ورقية مطبوعة ، بل إن منهم من استخدم البلاستيك والجبس واللدائن . وكل أسلوب يتطلب مهارات خاصة ، والبعض منها ، مثل اللوحات الملونة بالألوان المائية والمطبوعات الورقية ، يمكن استخدامه بأكثر من طريقة .

كما أن أشكال التعبير لم تقتصر على الوصف الدقيق ، بل اشتملت على عناصر زخرفية وتحويرات وأبنية حديثة ، ففن الجرافيك الحديث فى الصين هو امتداد للمهارات والتقاليد الوطنية المتوارثة ، ولكنه يشمل أيضا تأثيرات من اليابان وأوربا وأمريكا اللاتينية . ولكن مهما كانت التغيرات التى تعرض أو سيتعرض لها ، فسوف يستمر فى السير على درب تطوره الذى اختطه لنفسه .



كـــاريل كيللر

الاســتشراق التشــيكى

اسمحــوا لى بــأن أسلِّـم عليكم بـاسمى أنا وبـاسم زملائى فى قسم الاستشـراق التـابـع لكليـة الآداب لجامعة «كـارل» فى **براغ** عـاصمـة **تشيكـوسلوفـاكيـا** . أنـا متشـرّف وسَعيد جدًّا ، بإتاحة هذه الفـرصة الفريدة ، لإعـلامكم إيجازاً بتـاريخ استشراقنا وحاضره ، والآفاق التى تنفتح أمامه . بالطبع سأركز خطابى هذا باعتبارىَ مُستعرباً فى الدراسات العـربية والإسـلاميـة التى تستحِقّ انتباهكم اللطيف بلا شك ، نظراً لأنها تَستَمتـع بـالصيت المتـاز فى عـالم العلم ، وذلك بفضل عدة شخصيات عظيمة سأذكرها فيما بعد .

نشـأ **الاستشـراق** عـلى أراضى **تشيكوسلوفـاكيا** الحـالية بـوصفه فرعاً علمياً جديداً، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى العهد الذى كانت لا تَزَال فيه الأمتان التشيكيـة والسلــوفـاكيـة تسعيـان لإحـراز استقــلالــهمـا فى إطـار **الـدولـة الإمبــراطـوريــة النمسـاويــة ــ الهنغارية** التى كـانت تضُم أوروبا الـوسطى بكاملهـا . غير أنـه جرى آنَئِـذٍ ، فى بعض الأجـزاء من هــذه الدولة الضخمة ، تطوُّر ملحوظ للعلم والثقافة ، وكان لا يغفُل عن التعرّف عــلى البلـدان الشـرقيـة النـائيــة وحضاراتها العجيبة .

لقد تَعَرَّق الاهتمام بمَناطق الشرق الـواسعة فى بـلادنـا منـذ العصـور الـوسطى تعرُّقـا راسخـاً ، فـإن مُسافِرينا الجرءاء العـديدين أثنـاء رحـلاتـهم إلى الأمكنـة المسيحيـة القـديمة فى فلسطـين ، وخـاصـة فى القدس ، كثيراً ما كانوا يتجوّلون فى الأقطـار المتجـاورة أيضــاً ، مثـل : مصر ، وتركيا،وسوريا،والأردن،إلخ ، متحرّفين هكذا على ديـانات سكّـانها وعـاداتهم وأخـلاقهم ، وحتى عـلى لغاتهم ولهجاتهم .

ورغم ذلك فإن الأحجار الأساسية للمَعـرفة المنَّظمـة لشتى الحضارات الشرقية لم تُوضَعْ إلاّ فيما بعد ذلك بكثـير . وممّا هـو جديـر بالـذكر إن استشراقنا لم يَكُنْ يُولد منذ بات الأمر مُتعلّقاً بالمصالح السياسية للأوساط

* كاريل كيللر أستاذ العربية والإسبانية فى كلية الآداب بجامعة شارل الرابع فى براغ .

الحـاكمــة ، التــى كـانت تحـاول أحيـاناً ــ وخـاصّة فى حـال الـدول الأوروبية الكبيرة ــ أن يَخْـدُمَهم فى تعـزيز النُفـوذ الروحى إلى الشـرق وبالتالى فى استعماره بصورة أسهل ، وأسرع ، وأكثر دواماً ــ بل كانت على الـعكس دَوَاعى بـاحثينـا الأوائـل علمية وثقافيةً وإنسانيةً حقا . ولم يتغيَّرْ هذا الإقبال المَبدئى أبداً . وفى الـوقت نفسه لا يَسَعُنا إلا أن نَعترف مـوضوعيـاً بأن هـذا الفرع العلمى النـاهضَ كان يَنْشَـأ بأوثق اتصـال بالعلم الألمانى والنمسـاوى إذ درس روّادنـا فى جامعـات **ڤيينا وبـرلـين ولا يبـزغ** ، وهلمّ جراً . وفيمـا يـلى سَأُعِرّفكم بأقطاب عِلمِنا هذا .

لقـد أصبـح الأستـاذ **رودولف دوفـوراك** Rudolf Dvorak (١٨٦٠ ــ ١٩٢٠) شخصيـةً تأسيسية للاستشراق التشيكى على العموم لأنه لم يكن يهتمّ على المستوى العلمى بـاللغـة والأدب العـربيـين فحسب ، وإنّمـا كـان يهتم أيضـا **بـاللغـات الفـارسيـة والتـركيـة والعبـريـة** وحتى الصينيـة أيضـا فَلْنَـذكِر هنـا من نشريـاته الكثيـرة واحـدة عـلى الأقـلّ وهى دراستـه الـواسعـة المـدى المخصَّصـة **لأبى فـراس** الشاعـر العـربى فى **العهد الحمدانى** . وبالإضافة إلى نَشـاطه العلمى ، يـرجع إلى هـذا الأستـاذ العظيم فضلٌ لا يقبَل الجدال فى تربية عدد كبير من الخُبراء ، فى جامعة **كارل فى بـراغ** ، وهى أقدم الجـامعات فى أوروبا الوُسطى .

وكان الأستاذ **آلـويس موسـل** Alois MUSIL (١٨٦٨ ــ ١٩٤٤) أحدَ أشهرِ المستعربين التشيكيين فى هذه المرحلـة الأولى مكرّسـاً حياتـه الكاملة لِمعـرفةِ العـالم العربى حيث أمضى سنين طويلة . ويجدُر بعجَبنـا أنه كان يهتم بالنواحى الصحراوية ، وبيئـة البدو عـلى وجـه الخصـوص واكتشف هناك مثلاً قصير **عمرة** ، أى قصَّرَ **الوليد الثانى** الخليفة الأموى فى مطلع القرن الثامن الميلادى وكان يـركَب حِصانـاً أو جَمـلاً ، ويكتسى أكسية بدوية ، ويتكلم عدّةَ لهجـات محلية ، ويلتقى بشُيـوخ القبـائـل المُختلفة ، ونجد فى كل مكتبةٍ عِلميـة كبيرة حتى اليوم مؤلَّفاتِه الـرئيسية منـهـا ,The Northern hegaz Qusair Amra Arabia Deserta Arabia Petraea الخ .

كـان زميلاً لـه أصغَرَ منـه سِنـاً الأستاذ **رودولف روجتشك** Rudolf RUZICKA (١٨٧٨ ــ ١٩٥٧) الذى تركزَ فى فقه اللغات السامية وفى إطاره خاصّة ، المشاكل الصوتيـة . إنّ مقالاته حول حرف الغَيْن العربى أو كتابه البديع عن دريد بن الصمّة الشاعر العـربى الجاهـلى ، لا تزال تُحافظ على قيمتِها العِلمية العالية .

ومن جيـل الـرّواد ينبغى أن أسُـرد أخيراً اسم الأستاذ **فيليكس طـاور** Felix Tauer (١٨٩٣ ــ ١٩٨١) مؤرّخ البلـدان الإسلاميـة البـارز ، الذى أحاط بجميع اللغات الرئيسية الثـلاث فى الشـرق الأوسط نـعنى **العربية والفارسية والتركية** . هو مشهور فى الدوائر العلمية بصفتـه مُحـرّراً ناقـداً للنصوص التـاريخية ومُؤلفاً لمقالات استكشافية عن **تاريخ الدولة العثمانية** وكذلك لكتاب اسمُهُ **عـالم الإسـلام يتنـاول فى اللغـة التشيكيـة تـاريـخُ الحضـارة الإسـلامية** ، حتى انـدلاع الحـرب العالمية الأولى فيمـا عدا ذلـك ، نشر أكمل ترجمـة على الأرجـح فى العالم لكتاب **ألف ليلة وليلة** وزودها بمئات الصفحـات من التعاليق والتفـاسـير والملاحظات .

أمـا الأستاذ **نيكـل** A.R.Nykl (تُـوفى فى ١٩٥٦) فهـو من أصـل تشيكى أيضـاً ، بيدَ أنّـه هـاجـر فى

الثلاثينيات إلى أمريكا حيث قضى بقية حياته واشتهر هناك ببُحوثه فى أدب الأندلس . وقبل ذهابه إلى الخارج ، أصدر فى **براغ** ترجمة مضبوطة ، ومُعتَرفاً بها فى دوائر المتخصِّصين للقرآن الكريم إلى لغتنا .

إن كلّ هؤلاء الأساتذة الفضلاء ، خصَّصوا كثيراً من وَقتهم للتدريس أيضاً ، وكانوا يُربّون بالتدريج جيلا جديدا للمستشرقين والمستعربين . بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية فى ١٩٤٥ ، جرى عندنا تطوّر ملحوظ للدراسات الاستشراقية فتكونت لمدّة ٢٠ سنة تالية ، لعِدّة أسباب ، ظروف ملائمة جداً لهذا الفرع العلمى . وظهر فى تلك الفترة شبان متحمّسون كثيرون ، كانوا يشتاقون إلى أتقَن معرفةٍ للحضارات الشرقية ومنها الحضارة العربية الإسلامية .

وبرز مِن بَينِهم شخص ذو أهمية كبرى للاستشراق التشيكوسلوفاكى فى فترة ما بعد الحرب العالمية وهو الأستاذ **كارل بطراتشيك** Karel Petracek (١٩٢٦ ــ ١٩٨٧) تلميذ الأستاذين المذكورين **روجتشك وطاور** . وصار ذائِعَ الصيت ، خاصّة فى مضمار الألسنية السامية المقارنة ، وفقه اللغة العربية ، وذلك بنشريّاته ومقالاته الخاصة بالعلاقات المتبادلة بين اللغات السامية ــ الحاميّة ، وبنُظُمِها النَحوية ، وعلاقاتِها بالعائلات اللغوية فى أفريقيا . كما اشتغل بصورة مكثَّفة بالأدب العربى ، ولا سيما أنه أوْلى انتباهه لشعر العصر الأموى وللأدب الشعبى . وترجم كثيراً من قصائد الشعر الجاهلى والأموى ، ورواية **عنترة** ومقتطفات من **ابن سينا** وحتى كتاب **الأيام** لطه حسين . لقد ربّى وحضّر هذا الأستاذ الفذ عدداً عديداً من التلاميذ ، وكلُّ المستشرقين التشيكوسلوفاكيين المُتّجهين فى الدراسات العربية إلاّ قَليلين منهم ، يستطيعون أن يفتخروا ويَعتزّوا بأنّه كان مُعلّماً لهم .

أما بعده فكان **الأستاذ ايفان هربيك** Ivan Hrbek (وُلد فى ١٩٢٤) كان زميلةَ ونظيرهَ فى ميدان التاريخ ، فإن كِلَيْهما معاً ألفا كتابا نفيساً عن الرسول **محمد** ﷺ . وعلاوة على ذلك عالج د . **هربيك** شتى المواضيع من التاريخ العربى والافريقى ، ويعتبر فى الوقت نفسه أكثر مُترجمينا اجتهاداً وتوفُّر الإنجاز . فهو الذى نقل من جديد **القرآن الكريم** إلى التشيكية وأضاف إليه تفسيراً تاريخياً ولُغويّا مُفصلاً . ثمّ ترجم **المقدمة لابن خلدون وابن بطّوطة والمسعودى** ، **وحىّ ابن يقظان لابن طفيل** ، ومن الأدب الحديث **رواية الأرض لِعبد الرحمن الشرقاوى ودعاء الكروان لطه حسين**، وهو من **قادة المشروع** الدولى الكبير لتاريخ أفريقيا تحت إشراف اليونيسكو .

ألْمَمْنا هنا بنشاطات مترجمينا . وبغضّ النظر عن المؤلفين السالف ذَكرُهم ، كان يتسنّى للقُراء التشيكوسلوفاكيين أن يتعرّفوا كذلك على الشعراء والأدباءِ العرب الأُخر مِن مختلِف العُصور . فَنُسَمّى أوّلَ الأمر السيد **نجيب محفوظ نائل جائزة نوبل** بالأدب فى ١٩٨٨ والذى نُقِلتْ إلى التشيكية روايتُه **الفضيحة فى القاهرة ومختارات** من نثره . ثم تُرجمت على سبيل المثال المعلّقات (المجموعة الشعرية الجاهلية) إلى اللغة السلوفّاكية ، وكتاب **البخلاء** للجاحظ **وكليلة ودمنة لعبد الله ابن المقفّع** ، **وأسامة ابن المنقذ والنبى لجبران خليل جبران** وبعض الكُتاب الجزائريين وهلم جرّاً . وإذا أخذنا بالاعتبار كلّ هذا ، نتجاسر على التصريح بأنّ جمهورنا الثقافى مطّلِع جيداً نسبياً على الأدب العربى القديم ، وعلى ما يحدُث فى الأدب الحديث .

وفيما يلى سأقدّم إليكم المدارس والمعاهد والمؤسسات التى تتخصّص فى الإطّلاع المنتظم على الثقافة واللغة العربيتين ولبثهما فى جمهوريتنا .

وسنقف بادىء ذى بدء فى **كلية الآداب** لجامعة **كارل** فى **براغ** والتى يوجد فيها قسم **الشرق الأوسط وأفريقيا والهند** وتدرس هناك زهاء عشر لغات شرقية ، والحضارات المرتبطة بها . ومن البديهى أن فرع **الدراسات العربية** يحتل ـ نظرا لأهمية العالم العربى ـ محلا مرموقاً . ويرأس القسم حالياً المستشرق الممتاز الأستاذ **رودولف فيسيلى** Rudolf Vesely (ولد فى ١٩٣١) الذى أمضى سنوات كثيرة فى الستينيات فى **جمهورية مصر العربية** ، حيث كان يدرس اللغة التشيكية . هو متخصص فى الوثائق القضائية فى الأرشيفات المصرية ، ويُلقى محاضرات حول **تاريخ البلدان الإسلامية** حتى أواخر القرن الثامن عشر . أمَّا تاريخ القرنين التاسع عشر والعشرين فيشتغل به الأستاذ المساعد **إدوارد جومبار** Eduard Gombar (ولد فى ١٩٥٢) ، ولا سيّما بتاريخ **مصر** ، **وفلسطين** ، **وسوريا** ، **والعراق** فى فترة ما بعد الحرب العالمية . ويعد للنشر فى الحاضر كتابا يحلل فيه عهد حكم **جمال عبد الناصر** الرئيس المصرى السابق . ومن أهم أعضاء القسم الأستاذ **ياروسلاف أوليفريوس** Ioroslav Oliverios (ولد فى ١٩٣٣) الذى يُحاضر عن الأدب العربى ،متخصصاً فى الأدب المصرى الحديث والنقد الأدبى .

ومؤخراً أنهى مخطوطة كبيرة الاتساع . تعالج تاريخ الأدب العربى كُلَّه . وهو كذلك مُدرس بارز للغة العربية الفصحى ويتابع سَيْره د. **فرانيشك أوندراش** Franhisik Ondras(ولد فى ١٩٦٤) وهو أصغر أعضاء القسم سنا ، ومن أكثرهم موهبة ويدرس التشيكية حالياً فى جامعة عين شمس فى القاهرة الأستاذ المساعد **كروباتشيك** Lubos Kro-pacek (ولد فى ١٩٣٩) ولوبوش كروباتشيك ، بدوره يهتم بمسائل **الفكر الإسلامى** المعاصر والتيارات الروحية فى المجتمعات الأفريقية .

ويجيد عدة لغات أجنبية ويدرس منها السواحلية فى قسمنا كما هو مترجم رسمى للغة العربية **عال العال** ! وفى هذه الوظيفة صاحب رئيسنا **فاتسلاف هافل** ! فى غضون زيارته لمصر . ثم د. بيطر زمانك Petr Zemanek (ولد فى ١٩٦١) وهو عضو آخر للقسم ، وهو لغوىّ يتوجّه إلى **الدراسات المقارنة للغات السامية** وإلى **علم الأصوات** العربية .

بهذه المناسبة إسمحوا لى أن أدريكم أساساً بنفسى ، ومكانتى ، وعملى هنا فى مصر . أنا لغوى قبل كلّ شىء وأعمل على مشاكل علم النحو والصرف ، وعلم الدلالة فى العربية .

وفى القسم أدّرس نظرية النظام النحوى العربى واللغة العربية الفصحى ، وذلك على الرغم من أنّه لم تُتح لى فى الماضى فرص لزيارة الأقطار العربية وللدراسة هناك إلا نادراً جداً ، إذ أنّنى أُضطررتُ بسبب آرائى السياسية غير الموالية ، لِحُكمنا الشمولى السابق إلى ترك مِهنتى فى **معهد الاستشراق بمجمع العلوم عام ١٩٧٤** وهذا لمدّة ١٣ سنة وكان يجب علىّ أن أعمل خارج تخصُّصى الأصلى ، وإن كُنتُ قبل إبعادى من المعهد قد أشرفت على مشروع المُعجَم العربى التشيكى الكبير . ولكنه عادت المياه إلى مجاريها وبفضل إصلاح تلك الأوضاع الفاسدة فى الأعوام الأخيرة رجعتُ نهائياً إلى الجامعة والحمد لله ! هذا وبما أننى أتقن اللغة الإسبانية أيضا ، وأطّلع على تاريخ هذا البلد وثقافته وتثير اهتمامى

الكبير العلاقات المتبادلة بين الحضارتين المسيحية والإسلامية ، فى العصور الوسطى ، فإنهما تعايشتا جنباً لجنب ، وتصارعتا على أراضى شبة الجزيرة الإيبرية مدةً ما يقارب ثمانية قرون . إذن بعد أن أجهدت نفسى فى هذا الموضوع ، ألقى الآن كذلك محاضرات حول **تاريخ الأندلس** وأهميته لتقدُّم العلم والثقافة . فى الوقت الحاضر أختتم إقامتى المستغرقة شهرين فى **جامعة القاهرة** كأستاذ زائر . ويُفرحنى ويُسعدنى أننى أستطيع إفادة زملائى اللغويين فى كلية **الآداب** وكلية **دار العلوم** بآخر نتائج أعمالى فى نطاق **علم الدلالة العربية** وخاصَة الأفعال المزيدة ويُمكننى أيضاً أن أدرس المراجع وأستخلص مُعطيات ثمينةً فى المكتبات وأن أقيم اتّصالات علمية شخصية مُجدية لمُواصلة بُحوثى .

فلنَرجع لَحَظات وجيزة إلى **كلية الآداب** لجامعة **كارل** ولقسمنا فى هذه السنة الدراسية يتعلّم هناك العربية حوالى **٢٥ طالباً** فى الفصول : الأول والثالث والخامس . ويدرُس مُعظمُهم ما عدا العربية فرعا ثانيا أيضا ، على سبيل المثال : الحضارة الإسلامية أو اللغة الإنكليزية أو الدراسات البيزنطية أو التاريخ العامّ الخ . وبعد التخريج من الكلية يُفسَّح لهم مجال لتطبيق معلوماتهم ، ومُؤهّلِاتهم ، فى حقل العلم ، أو فى الهيئات التربوية والثقافية ، أو فى الخدمات الدبلوماسية أو فى وسائل الإعلام ، وبالإضافة إلى ذلك ففى إمكانِهم أن يُضْحوا مترجمين أو يشتغلوا كخَبراء ومستشارين فى الدول العربية .

ولكن الاهتمام باللغة العربية أوسع بكثير على العموم . ولهذا الغرض أسِّس فى **براغ** قبل ٤٠ عاماً **قسم الاستشراق التابع لمدرسة اللغات الأجنبية** ، حيث يتعلم العربية قُرابة ٣٠٠ شخص من شتى الأعمار والمَراتب والطبقات الاجتماعية . ولذلك فتَعد هذه المدرسة من دعائم نَشْر المعارف عن العالم العربى ، ولِلغته فى جمهوريتنا .

وبجانب **كلية الآداب** صار **معهد الاستشراق** التابع **لمجمع العلوم التشيكوسلوفاكى** مركزاً رئيسياً لهذا الفرع العلمى . ومدُيره الحالى الأستاذ **د . شفيتوزار بانتوتشيك** (ولد فى ١٩٣١) وهو خَبير فى الآداب الحديثة لأفريقيا الشمالية الغربية . إنّ معهد الاستشراق كان قد أسَّسَهُ عام ١٩٢٢ الأستاذ **موسل** المذكور أعلاه غير أنه لم يستطع تطوير نشاطه بشكل كامل إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، وهذا بفضل تأييد من قبَل الحكومة ولوفرة الشخصيات البارزة حينئذ . ومنهم من بلغ منتهى الاشتهار فى العالم ، مثل الأستاذ **بدريخ هروزنى** bedrich hrozny(توفى ١٩٥٢) الذى كشف النقاب عن سرّ اللغة الحقيقية المكتوبة بالخط المسمارى . ثم الأستاذ **فرانتيشك ليكسا** Franashisak lexa (توفى فى ١٩٦١) مؤسس **علم الآثار المصرية** القديمة فى وطنى . ويعمل اليوم فى هذا المعهد عدد من المستعربين الذين يتركزون فى تطوّر المجتمعات العربية المعاصرة وفى القضايا السياسية ، ومشاكل الفلسفة والدين الخ .

• ولا يصح ، أنْ نتجاهل **علم الاستعراب** فى سلوفاكيا .· ورائده وممثله الأول هو الأستاذ **باكوش** BAKOS الذى أحرز سمعته الممتازة فى ميدان **الفلسفة العربية القديمة** . بيد أن البحث الاستشراقى كان هناك يمشى خطوة فخطوة منذ الخمسينيات فقط وذلك فى جامعة **كومينيوس** komensky التى توجد فى **براتيسلافا** عاصمة **سلوفاكيا** . ومن أهم **المستشرقين**

السلوفاكيين فى الحاضر ، الأستاذ لاديسلاف دروزديك Ladislav DRozdik(ولد فى ١٩٣٢) وهو متخصص فى اللغة العربية وأدبها . وهو معروف كذلك بتراجمه المضبوطة للمؤلفات الأساسية للأدب العربى القديم والحديث والتى ذكرناها أعلاه ، وبالنسبة لزميله يان بولينى Ian Pauliny فإنه يمتاز ببحوثه الملحوظة فى مضمار التاريخ والأدب العربيين . وتلميذهما د. كارول سوربى Karol Sorby هو بدوره مؤلف كتاب مدرسى جديد للعربية الفصحى الحديثة . ويتبدى أن علم الاستعراب السلوفاكى قد نال مكانة هامة فى إطار استشراقنا ككل .

هذا وفى ختام محاضرتى هذه ، أريد أن أؤكد أن الحقائق المشار إليها لا تلتقط إلا نقطاً رئيسية لتاريخ استشراقنا وحاضره فإن عدد الأشخاص الذين يشتغلون فى هذا النطاق على المستويات المتنوعة أعلى بكثير . بعضهم مثلا تخرجوا فى معهد العلاقات الدولية فى موسكو حيث درسوا اللغة العربية والقضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية للبلدان العربية ، وهم الآن يعملون فى الخدمات الدبلوماسية والوزارات أو المعاهد المختصة . وعلى ما يلوح ويصبح فى الأوضاع السياسية الجديدة مجال للتعاون المتوازن والمتعدد الجوانب مع دول الشرق الأوسط أجمع ، وبينها تحتل مصر محلًّ التقدير ، لأنها بدون مبالغة ، مركز الحياة السياسية والثقافية العربية . ويدُل على اهتمام تشيكوسلوفاكيا البالغ بتوطيد التعاون مع مصر زيارة رئيسنا هافل هنا فى ديسمبر ١٩٩١ التى كانت الأولى من نوعها . ويؤثر هذا إيجابياً على تنمية العلاقات المتبادلة وفتح حدودنا للسّفر ، وحرية بث الآراء والحرية الحقيقية ، فى اعتناق الأديان وإيفاد الخبراء والعلماء ، والطلاب للإقامات الخارجية وحضُ النشاط الخاص لرجال الأعمال والمقاولين وهلم جرًّا .

ومؤخرا أقيمت فى براغ جمعية المستعربين التشيكوسلوفاكيين ، ثم أُنْشِئَتْ دار ابن رشد وهى مؤسسة خاصّة لنشر وإصدار الكتب والمجلاّت العربية والتراجم الخ . وأُعِيدَ النظر فى الترجمة التشيكية للقرآن الكريم ، بعد ٢٠ سنة وتُحضَّر مشاريع عظيمة للمعاجم والكتب المدرسية وسيستمر تعريف جُمهورنا بالتراث الثقافى والفنى العربى الإسلامى .

ومن الواضح أن تنفيذ هذه الخُطَط البالغة الآفاق يتوقّف كذلك على الاحتياطيات والسّعة الاقتصادية وعلى درجة الاستقرار السياسى فى دولتنا . مع أن الأوضاع الحالية مُعقَّدة وحين يتم إجراء الإصلاحات الجذرية فإننا لا نَشُكّ ؛ فى أن تقاليد استشراقنا الباهرة ، ومستوى شخصياته فى الوقت الحاضر ، وحماسة جيل الشُبّان ، واجتهادهم ستُؤدى فى جمهوريتنا إلى مزيد من ازدهار هذا الفرع العلمى ، وإلى تعرَف الملأ على الثقافة العربية الفخمة وإلى تقارب أمّتَيْنا .

الأقلام والهرّاوات

لا يمكنك حين تجد نفسك فى الخرطوم ، إلا أن تتأمل ما حولك . شعب متأجج بالحب ، محبٌّ ، للحياة والرقص والشراب ، وسلطة تصادر هذا التأجج ، وتصفده فى قوانين ضيقة تجتهد أن تحتوى الحياة وتحتازها عبثا ، قوانين تنهى النهار فى العاشرة ، وتطارد العفوية ، من خلال إلغاء الأحزاب ، والصحافة ، وحرية النشر والتعبير . إنها مفارقة عجيبة : لماذا تستورد الدولة قوانين الصحارى واعتقاد البوادى ، لتجبر الأفارقة المولعين بالرقص والشراب والشعر والموسيقى ، على الانصياع لما تظنه المثل العليا ، ومكارم الأخلاق . وعلى الفور ستتساءل : لماذا لا يغيرون شعوبهم ، أو يبحثون لهم عن شعوب تحقق أفكارهم عن الدين والدنيا ؟

هكذا أحسست فى ذلك المساء الشتوى الدافىء ، ونحن فى النادى العربى المصرى فى إحدى أمسيات الخميس ، فى الخرطوم . أمسية الخميس فى هذا النادى غير كلّ الأماسى . فرح شعبى ضاجّ بالحياة الحقيقية ، شبان يمارسون الرياضة ، فتيات يجلسن فى الحدائق ، يبادلن أصدقاءهن التلميحات ، مواعيد اللقاء ، وخطط المستقبل . فيما تذكرك صرخات الصبية بحى من أحياء الطبقة الوسطى فى مصر . أما الآباء والأمهات الذين جاءوا من قرى مصر ومدائنها ، ليعملوا فى البعثة التعليمية ، والرى ، ومصر للأسمنت المسلح وفرع الجامعة ، فهم يثرثرون عن الأسعار ، وموعد العودة ، ومزايا السكن فى حى العمارات . كنا أكثر من عشرة ، مستشارون منتدبون للتدريس فى الحقوق ، مدرسون فى العلوم عادوا توّاً من انجلترا بعد الدكتوراة . وكنا نتناول العشاء ، تحت تلك العريشة الفولكلورية الطابع فى النادى ، حين تواقت صوت مدوٍّ مع لمعة خاطفة ، مع صرخات بعض السيدات ، ولما نظرنا ، كان شىء ما يسقط على العريشة يندلع منه الدخان الكثيف ، بعدها اختلط اللغط بالسعال بالصراخ وتلويحات

الأيـدى . وفجـأة ، من أقصى ملعب الكرة ، جاء شـاب وهو يعـدو ، قفز عاليا ، وفى لحظـة كان هنـاك ، فوق العـريشة ، وسـاعِده يقـذف الشئ الشرير الذى يطلق الدخان إلى خارج السور . ثم قفز إلى الأرض .

بعدها عرفنا أن ذلك الشاب آتٍ توّا من غزة ، ولذلك أدرك أن هذا الشئ الشرير الذى يطلق الدخان هو قنبلة مسيلة للدموع ، لكنها من نوع حديث خطر . وللمرة الأولى بعد شهر كامل ، أدرك أنّ الخرطوم يشـوب صفاءهـا كدر إنه كدر الثيوقراطية ، الذى يؤكد السودانيون أن مياه النيل لا تزيله .

بـرغم ذلـك لم أستطـع أن أكتم فرحتى ، فى مساء اليوم التالى ، حين وقعت عينـاى على النـادى القبطى . كانت كلمة قبطى تفجّر فى رأسى معانى مضـادة لما رأيتـه أمس . إنّ الحياة تجبر أعداءها على التسليم بضرورة اختلاف المذاهب وتنوع الرؤى . كما أنّ أسـلاف أحفاد أخنـاتـون ؛ قـد أصروا على تمـايزهم ، حـين أصروا عـلى قبطيتهم ، وعلموهـا لأشباههم وجيـرانهم ، ولذلـك ، وبـرغم لـون بشـرتـى المختلف ، ودون سـؤال ، دخلت إلى هذا النادى ، حيث قدّر لى أن أشهـد عرسـاً آخـر مختلفـاً عن أعراس الزفاف الجماعى ، وإن أشهد أفريقيا الساخنة ، كما كنت قبل ذلك بعـام واحد فقط ، أخـاطب صديقـة إفـريقيـة جنسيتهـا أوربيـة ، عـلى الناحية الأخرى من البحر الأحمر . كـان المساء جميـلاً ، وكان الجميـع يرقصون ويغنـون . وأيقنت أننى لن أعذب نفسى أمام التليفزيون طلباً لقتل الـوقت . فلسوف أنـام عميقا هـذه الليلة .

فى الأيـام الأولى لمجيئـى إلى الخـرطوم ، كـان التليفزيـون أحـد وسـائـل الـهـروب مـن الأمـاسى الصامتة . كنت فى البدء ، أتفرج على البرامج التى يكتبها ضباط مزدهون بـأنفسـهم عـن إنجـازات الثـورة « الإسـلاميـة » فى استصـلاح الأراضى ، وإعـداد الجيش لتحريـر الجنوب من سكانـه ، ودور الأمن فى حماية الـوطن ، لكننى بعد أن قتلت هـذه البرامـج تأمـلاً ، اكتشفت أن بإمكانى أن أجد شيئاً مسليـا حتى يحـين موعـد نشرة الأخبـار ، وذلك بترك الصورة وإغلاق الصوت ، حيث يحصل المرء عـلى عرض طـريف من البانتوميم .

تنقسم النشـرة الـوحيـدة التى تذيعها القناة الوحيـدة فى تليفزيـون الخرطوم إلى جزءين : الأول ، موسيقا صـاخبة ، تتلوهـا صـورة لفضـاء ريفى ، ثم زوارق تسير فى نهر ـ لابدّ أنه النيل ، وفى الجانب الأيمن صورة عمـلاقـة ، للسيـد الـرئيس ، عميق العينين ، راسخ النظرات ، فى ملابس عسكرية ، ثم تبـدأ الأخبار المحليـة المملة ، التى تكتشف منها أن الحياة بهيجة ، ممتلئة ، بالعرق والإنجـاز ، والصمـود . أمـا القسم الثـانى ، القصير ، السريـع ، فهو عن أخبـار العالم ، والغرب بخاصة . والعجيب أن مصمم مقـدمة النشـرة ، يـدرك الفروق بين المحلى والدولى من خـلال اللقطـات السـريعـة ، ففى مقـابـل الفضـاء الريفى واليـد العسكـريـة المتشنجة التى تؤدى التحية لرئيس الدولة ، ستجد لقطة لصاروخ ينطلق إلى الفضاء من قاعدة كيب كندى ، ثم تتلوها لقطة للاعبة جمباز طـائرة فى الهواء . إنه الفارق بين عالمين حقا .

والحديث عن التليفزيون يجرنا إلى حديث السلطة السياسية التى تحكم باسم الإسلام وموقفها من الفن .

يمكن القول إن السلطة تنظر للفن شـذراً . حقا إنهـا سـاكتـة ـ حتى الآن ـ عن إثارة قضيته بـوضوح ، لكنها فيما يبدو لم تجد مـا تقنع بـه

المواطنين من حجج للإعلان عن تحريمه . لكن مهما يكن الأمر لابُدّ لمن يزور السودان أن يلاحظ الدأب على حصار الفن وتوجيهه فى مسارات معينة للقيام بدور الدعاوى السياسية ، التى تنحصر فى أغان تحريضية ، تدعو الجماهير إلى الالتفاف حول الثورة وقيادتها ، وهجاء الخوارج من الديمقراطيين والماركسيين ، والمتمردين العملاء .

أما دور السينما فقد أغلقت ، ولابُد لك من اللجوء إلى شرائط الفيديو ، إن كنت من عشاق السينما ، لكنك ستفاجأ بأن الأفلام المسموح باستيرادها ، فى غالبها أفلام من نوع خاص ، هى أفلام المغامرات ، والخيال العلمى والرعب ، وبعض أفلام الجريمة ، وقد فهمت من أحد باعة هذه الأفلام ، أنها مناسبة لنا ، لأنها تصوّر بشاعة مجتمعات الحضارة الغربية الكافرة ، وتخلو من الجنس ومشكلات الشباب ، وهى فى النهاية تنتهى دائماً بانتصار الخير وهزيمة الشر . وفى سهرة الخميس فى التليفزيون ، يوجد برنامج عن السينما ، يذكرك للوهلة الأولى بـ« نادى السينما » فى مصر ، لكنه متخصص فى عرض أفلام عن الرعب والمغامرات الشريرة ، بل وأفلام دراكولا ، وهى أفلام يتم تهذيبها فينكمش الفيلم إلى نصف ساعة فقط . فمقص الرقيب لا يترك مشهداً من مشاهد الحب أو الجنس أو الرقص إلا شذّبه . ولك أن تتصور أن تغلق التليفزيون فى الواحدة صباحا ، وتذهب إلى النوم ، ليظلّ الكونت دراكولا بأنيابه البشعة ، يطاردك ، فى كوابيس طويلة .

وفى مثل هذا السياق لا يمكن أن يوجد - بالطبع - مسرح فالمسرح بمثابة محكمة المجتمع ، ومن ثم لا يمكن وجوده إلاّ فى جوّ ديمقراطى حرّ ، ثمة دار مسرحية للاحتفالات ، اسمها قاعة الصداقة ، ولكنها لا تقدم شيئاً ذا بال . والمرة الوحيدة التى ذهبت إليها كانت لرؤية عرض عن « برلمان النساء » لارستوفان ، وانصرفت سريعاً بعد أن رأيت المسرحى اليونانى ، وقد صار أقرب لخطباء المساجد .

الطريف أن أحد كُتّاب الثورة الإسلامية كتب مقالاً نشر فى إحدى الصحف اليومية ، بعنوان (الشرك فى الأغنية السودانية) يتحدث فيه حديثاً مسلياً ، عن انك حين تخاطب من تحب قائلاً له : يامعبودى ، فقد أشركت بالله الواحد الأحد . وقد حملت إلىّ المقال إحدى طالباتى الذكيات - ومعه بعض مقالات لإسلاميين مصريين/يقرن الفن بالكذب والغواية . كانت الفتاة تكتب شعراً ، وبعض الخواطر ، وبعد قراءة المقال ، وفتاوى مشايخ جريدة الشعب المصرية ، كفت عن الكتابة ، وكانت النتيجة أن أصيبت بالاكتئاب . وبعد مناقشات طويلة بدا أنّ الفتاة قد وجدت حلاً لهواجسها . فقد عادت بعد فترة قصيرة ، ومعها قصيدة جديدة ، وبعد أن استعادت الشعر ، استعادت عافيتها وصحتها .

هكذا يتم حصار الفن ، ولذلك ليس غريباً أن تخلو الخرطوم من أبنائها المبدعين المنتشرين فى الآفاق ، يدافعون عن شرف الثقافة ، ويحلمون بالعودة .

وهكذا وجدت بعض ما يجيب عن سؤال ظلّ يؤرقنى قبل عودتى ، وهو : لماذا يكثر المرضى العصبيون فى شوارع الخرطوم المتربة . وعرفت من يدفع بالناس إلى الجنون ، والاكتئاب .

أصدقاء إبداع

تواصل (إبداع) تقديم مختاراتها من شعر أصدقائها ، وكنا فى العدد الماضى قد قدمنا قصيدتين للشاعرين « **حسين غريب** » و « **سامى عبد الجليل الغباشى** » ، ورصدنا لهما مكافأة رمزية على سبيل تشجيع هؤلاء الأصدقاء الشعراء ، إلى أن نجد من إنتاجهم ما يستحق النشر فى متن المجلة .

ونواصل اليوم هذا التقليد ، فنقدم من هذه المختارات قصيدتين للشاعرين : « **اشرف البحطيطى** » و « **احمد محمد حسن على** » .

شعر : **اشرف البحطيطى**

النَّقْشُ المُبْهَمْ

النَّقشُ المُبْهَمُ فى اللَّوْحِ مُمْتَدٌ مِنْ عُمْقِ الجُرْحِ
يَتَصَاعَدُ أدْخِنَةً حَرَّى فيَكُفُ الْعَيْنَ عَنِ البَوْحِ
هَيْهَاتَ تُحاوِلُ أنْ تَعْرِفْ أنْ تُدْرِكَ غَيْمَاتِ الأحرف
أنْ تَصْرخَ فى سُحْبِ النَّارِ قِفْ يا قَدراً يا نَزْفاً .. قِفْ
ألأنَّكَ مَشْطُورُ النَّفْسِ ؟ مَبْتُورُ النَّبضةِ والحِسِّ ؟
يَغْشَاكَ رمادُ التَّذكاراتِـ ـ وتَبْلى فى قبرِ الأمسِ ؟ !
ألأنَّكَ للَّيْلِ الْعَاتى أسْلَمْتَ الفائِتَ والآتى
تَتَمنَّى حُلُماً فِضِّيًّا يَتَراقَصُ خَلْفَ المِشْكَاةِ ؟ !
ألأنَّكَ أطْلَقْتَ الصَّمْتَا فى قَلْبِ الأُفْقِ وأنْصَتَّا
وبَكَيْتَ وذُبْتَ ولَمْ تَسْمَعْ فى يوم رَجْعاً او صَوْتَا ؟ !
ألأنَّكَ أدْمَنْتَ الصَّبْرَا وضبابَ صحارِيكَ المُرَّا
تَقْتَاتُ حَصَى الأيَّامِ وتَسْـ ـتَلْقِى صَبَّاراً مُصْغرًا ؟ !
ألأنَّكَ فى عَصْرِ الْعُسْرِ تَبْتَاعُ القَطْرَةَ بالْقَطْرِ
يَجْتَاحُكَ إعْصَارُ الدُّولارِ فَتَنْأَى مَقْهُورَ النَّظرِ ؟ !
ألِذَاكَ جَمِيعاً أو أكْثَرْ ؟ ! ألِذاكَ القادمِ لَمْ يَظهرْ ؟ !
يَتَفَجَّرُ قلبُكَ ؟ ! لا يَقْدِرْ ؟ ! تَتَبَخَّرُ عَيْنُكَ ؟! لا تُبْصِرْ ؟ !
لا تَمْلكُ حتَّى أنْ تَسْألْ فَلْتَسْألْ ربَّكَ أنْ تَجْهَلْ
الرَّحْمَةُ حَرْفٌ مَفْقُودٌ تَلْقَاهُ بجَفْنِكَ إذْ يُسْدَلْ

شعر : **احمد محمد حسن على**

حَيْرةُ هَابيلْ

ذاك اخى ...
له تسعون قناعاً ..
لكن .. يطمعُ فى وجهى ..

فَبربك هلْ لوْ سطَّرتُ على وجهىَ صورتَهُ
وَمضيتُ بخطوتِهِ ..
وَتقمَّصْتُ هُوِيَّتهُ ..
سَيباركُنا المشهدُ .. أمْ
نَغدو مَسْخيْنِ ؟ .

ذاك أخى ...
لَهُ إرعادُ البلغاءِ
ولى إصغاءُ الضعفاءِ
لكنَّ الآذان الملعونةُ
تُعْرِض عن حكمتهِ
وتراودنى أن أخرج
عن صمتى
وُيْلى ...
أأكُفُّ عن (الصمتْ)

أم أمنحُهُ آذانى ؟ !

ذاك أخى ...
يَرفُلُ فى ألفِ رداءْ
تطويهِ قلوب (الخُلَصاءْ)
تُؤويهِ قصورُ ثراءِ
وَيرى اشْمالىَ شيًّا
أعرفُ انى لو امنحُهُ الثوبَ فَلَنْ يغنم دفئاً
وأنا .. أغدو فى الحالين شقيا ..

ذاك أخى .. يبصرُ وهج
غيوبى
ويعربد فى ساحِ يقينى
لكن .. لا يبصرمنى
إلا وجة جنونى ..

ردود خاصة

● **الأستاذ / خالد فهمي إبراهيم الفارس - القاهرة :**

نحن بالطبع ندعو إلى **الحوار الفكرى** ونعمل على تشجيعه وتبنّاه ، من حيث هو اللغة الوحيدة التى يجب على كل صاحب رأى أن يتقنها ويتشبث بها فى مواجهة الرأى الآخر ، ومن حيث هى الطريقة المثلى للنهوض بثقافتنا من كبوتها المعاصرة ، ودفعها لاستئناف ما بدأه رواد التنوير العظام فى الأمس القريب .

غير أن الصفحات الخمس التى حاولت فيها أن توجز تاريخ الفكر البشرى من **سقراط** حتى **يوسف القرضاوى** ، وسودتها بالتجريح والغمز حين سمحت لانفعالاتك أن تقود عقلك ؛ ليست من الحوار فى شىء ، فهى بعيدة تماما عن لغته وأصوله المعروفة ، إذ أن للسباب ، وللاتهامات التى تلقى جزافا ، اسماً آخر غير (**الحوار**) .

هذا فضلا عن الأغلاط المنهجية والادعاءات والمعلومات غير الصحيحة التى امتلأت بها صفحاتك ، فأنت مثلا تتحدث عن « **توفيق الطويل** » وكأنك لم تعلم انه صاحب كتاب (قصة الاضطهاد الدينى فى المسيحية والإسلام) وكتاب : (قصة النزاع بين الدين والفلسفة) !

إن **الحوار** يا أستاذ **خالد** ليس سوى فكرة تواجه فكرة ، وعقل يجادل عقلا ، من منطلق أن العقل الآخر قد يكون هو المصيب ، وإلى أن نجد منك ما يرقى إلى هذا المستوى الموضوعى ، نعتذر عن نشر ما أرسلته إلينا باسم الحوار .

● **الصديق الشاعر / حسين احمد إسماعيل - بنها :**

لم نتأخر فى الرد عليك إلا بسبب حيرتنا مع قصيدتك (**نيران**) ، فالقصيدة - بلا شك - فيها مقدرة على التصوير وفهم للغة الشعر ، غير أنها مع ذلك لا تخلو من الاضطراب فى أكثر من موضع ، خاصة من الناحية العروضية ، ونرجو أن تراجع السطر الثالث والسادس والسابع من المقطع الثانى (**نار الصباح**) .

● **الصديق الشاعر/مصطفى عنتر الديسطى ـ المنصورة :**

إن من حقك ومن حق أدباء (المنيا) ، أن نشير إلى ما ورد برسالتك من اهتمام وحسن متابعة لما دار على صفحات المجلة ، خاصة توجيهك الشكر والتقدير للموقف الواعى المسئول الذى وقفه أدباء (المنيا) ومعظم المثقفين الآخرين إزاء الافتراءات التى يدسها البعض على (إبداع) و (فصول) . ونحن بدورنا نشكر لك هذا الموقف ، ونعدك بأن نكون دائما عند حسن ظنك .

● الأصدقاء : « **محمد الرفاعى صادق** » ـ المحلة الكبرى ، و « **محمد احمد إبراهيم عيسى** » ـ المحمودية ؛ و « **صلاح رفعت عبد العظيم** » ـ القاهرة ، و « **ثروت مكايد عبد الموجود** » ـ **كوم حمادة** ، و « عادل فخر الدين رستم » ـ ملّوى ؛ و « **محمود عبد العزيز عبد المجيد** » ـ كفر الشيخ ؛ ومحمد عبد السلام الدرديرى ـ الإسكندرية ـ وخالد ظريف ـ المنيا ؛ ومصطفى عجمى ـ أخميم ، ومحمد محمود حسين ـ حلوان ؛ وياسر السعيد ـ كفر الشيخ ؛ وإبراهيم فتوح ـ المحلة ؛ وأحمد مصطفى كرنداش ـ الإمارات ؛ و « **إسماعيل تامر** » ـ الدوحة ؛ و « **طارق عبد الحفيظ** » . ـ القاهرة ؛ و « محمد سعيد رشاد » ـ الإسماعيلية ؛ و « سامح صلاح الدين إبراهيم » ـ المنيا ، و « محمد السيد » ـ المحلة الكبرى ، حسن ربيع ـ القاهرة ؛ وفيصل فؤاد ـ الإسكندرية ، وأشرف أبو العز ـ حلوان ، ومحمد محمود محمد على ـ قنا ؛ ومحسن فتحى معوض ـ المنصورة ، ورضا أبو المعاطى ـ المحلة ؛ وجمال نصير ـ القاهرة ، وصالح على صالح ـ القاهرة ؛ وأيمن السكرى ، دمنهور .

قصائدكم لا تزال تدور فى إطار المحاولات الشعرية التى لم يكتمل لها بعد قوامها الفنى ، من تصوير وتشكيل وترويض للغة والإيقاع ، بحيث تتبدى من خلال ذلك كله سيطرة الشاعر على عمله وقدرته على أن يخرج به ناضجا متوازنا واضح القسمات ، قابلا لأن نتوجه به إلى الآخرين من القراء .

ردود قصيرة :

○ **الصديق/عنتر على محمد :** اقتراحك بتقديم أنموذج للشعر الملىء بالأخطاء اللغوية والعروضية حتى يتعلم منه الأصدقاء فى هذا الباب ، اقتراح تغنى عنه النماذج العديدة التى تصلنا كل شهر وفيها الكفاية .

● **الصديق/محمد احمد عيسى ـ** المحمودية : لم نجد فيما أرسلته من أشعار شيئا يصلح للنشر سوى هذه القطعة المهداة إلى (طه حسين) ، وقد أصلحنا فيها بعض الخلل العروضى :

إلى طه حسين

جلستَ بمقعد التعليم
فكنتَ مفتتَ الصخرِ
تشق الليلة الظلما
ء ، حتى مطلع الفجرِ
تخوض الماء بحاراً
وتطوى شاطىء البحرِ
وتهدى الناس آياتٍ
من الأفعالِ والفكرْ
قديما قيل : زنديقٌ
وقال البعض : لا ندرى
ومنذ قرأت ما كتبوا
أحسَّ القلب بالذُعرِ
فأنت الفارس السبَّا
قُ ، نبع الحب والخير

فى العدد القادم

تقرأ لهؤلاء :

الدراسات والمتابعات

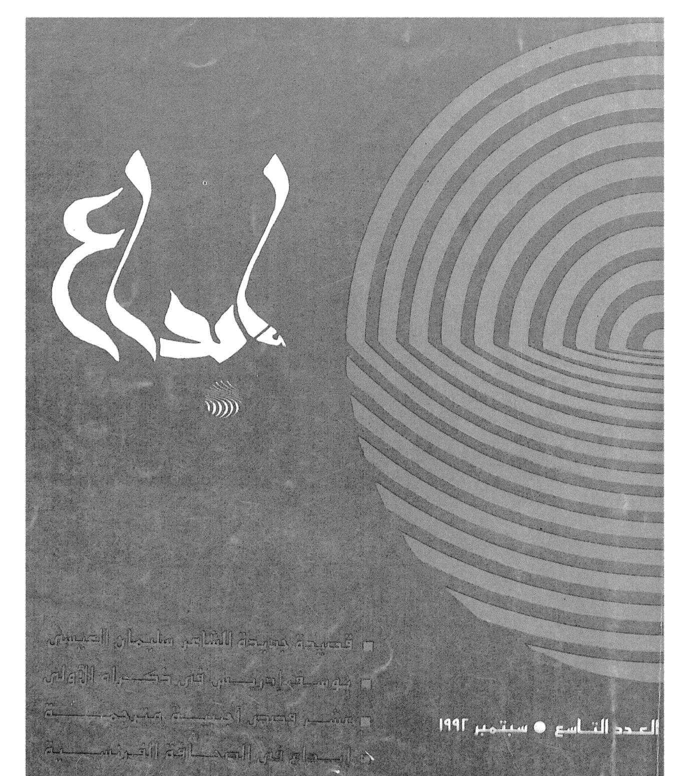
صبرى حافظ — ابراهيم العريس — شاكر عبد الحميد
محمد مجدى — ناصر الحلوانى — حسن طلب

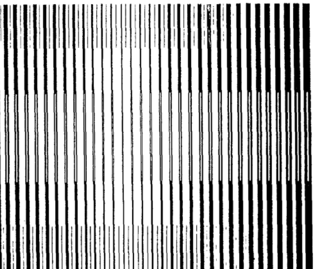
القصص :

احمد الشيخ — محمد حافظ رجب — ابراهيم عبد المجيد
جهاد عبد الجبار الكبيسى — عز الدين سعيد — عاطف فتحى
عبد الوهاب الأسوانى — طه وادى

الشعر :

سيف الرحبى — ابراهيم عبس ياسين — آمال السيد محمد
الحبيب الهمامى — حميدة عبد الله حميدة — حسن طلب

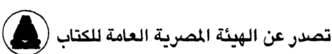

إبداع
قصيدة جديدة للشاعر سليمان العيسى
يوسف إدريس فى ذكراه الأولى
عشر قصص أجنبية مترجمة
إبداع فى الصحافة الفرنسية
العدد التاسع ● سبتمبر ١٩٩٢

مجلة الأدب والفن

تصدر اول كل شهر





الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٠٠٠ ليرة ـ الاردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنـة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكـومية أو شيـك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .



السنة التاسعة ● سبتمبر ١٩٩٢ ● ربيع الأول ١٤١٣

هذا العدد

أحمد عبد المعطى حجازى

فى الـذكْـــرَى

يبدو أن الأستاذ جاك بيرك المستشــرق الفرنسى المعروف هو الذى لفت نظرى إلى المكانة التى تحتلها فكرة الذِّكْرى فى الثقافة العربية ، وذلك فى أول درس ألقاه فى الكوليج دو فرانس عن طه حسين حوالى عام ألف وتسعمائة وستة وسبعين .

وأظن أنه بدأ دروسه عن طه حســين بدرس عن كتاب «الأيام» الذى يعرفه العرب جيدا ، كما يعرفه الفرنسيون أيضـا ، أو فريق منهم ، بفضــل الكلمة الجميلة التى قدم بها أندريه جيد الترجمة الفرنسية للجزء الأول من الكتاب .

والواقع أن جاك بيرك على حق ، فالكلمة المحورية فى الشعــر العربى القــديم وربما فى الشعــر العربى الحديث أيضا ، هى كلمة «الذكرى» . وهى كذلك فى القرآن الكريم . فقد وردت هذه الكلمة فيه بمشتقاتها المختلفــة نحو خمس وستــين مرة ، فى نحــو سبعين سورة ، أى فى أكثر من نصف سور القرآن .

والذكرى استحضار الشىء فى القلب والعلم به . والذِّكر الحكيم هو القرآن ، والذِّكر إطلاقا هو الكتاب عامة ، وهو الحديث والنطق ، وهــو الشرف ، وهــو التــأمل والتــدبر ، وهــو النبوة ، وهــو الوفــاء وعدم النسيان .

الثقافة العربية ذِكر لأن الذِّكْرَ علم ومعرفة وتأمل وتدبر وتفكير . والمعرفة بهذا المعنى معرفة مباشرة . حدس وتجربة ، اكتشاف واختيار شخصى ، بالكيان

كله . باليد والقلب والذاكرة واللسان . وهى ليست علما فحسب ، بل هى علم وعمل ، فليس العمل إلا ما يدفع إليه القلب ويرضاه العقل، وتشهد بصحته التجربة ، ومن هنا قيمتها الأخلاقية .

لم تكن الثقافة العربية فى يوم من الأيام مجرد كتابة ، أى أنها لم تنحصر فى نطاق الصنعة ، بل كانت دائما اختبارا وامتحانا ومعاناة . كانت هوى ومنطقا وإيقاعا ، ولم تكن رموزا محايدة أو مجرد علامات ، بل كانت هما أخلاقيا ناصبا ، وإحساسا حارقا بالمسئولية ، ودعوة لالتزام الحق والعدل والجمال .

الذكرى إذن فى ثقافتنا هى جوهر المعرفة ، وهى أسلوب المعرفة أيضا ، وغايتها كذلك .

من خلال هذا المفهوم نحتفى بالذكرى الأولى لوفاة يوسف إدريس . نريد أن نقول إن يوسف إدريس الذى رحل عنا فى العام الماضى حى فى نفوسنا . وليست حياته فينا مجرد حضور يقاوم النسيان ، لكنها معرفة نامية فاعلة مؤثرة ، تساعدنا على أن نصحح فهمنا له ، وفهمنا لأنفسنا ، وفهمنا للكتابة ، وفهمنا للحياة . وعندما تقرأ مقالات هذا العدد فى يوسف ادريس ، وخاصة مقالة محمود أمين العالم، سترى أن هذا الكلام ليس جزافا .

وإذا كانت ذكرى يوسف إدريس قد لفتتنا إلى التفكير فى الماضى ، فقد لفتتنا أيضا إلى التفكير فى الحاضر والمستقبل .

كان يوسف إدريس سيد القصة العربية القصيرة بلا منازع ، فما الذى نستطيع أن نقدمه للقصة العربية القصيرة اليوم ؟

قلنا نختار عشر قصص من مختلف الآداب الأجنبية ، بعضها كتب فى القرن الماضى ، وبعضها كتب منذ سنوات قليلة ، وننشرها فى هذا العدد تحية ليوسف إدريس . وسوف يرى القارىء بعد أن يطالع هذه المختارات أن يوسف إدريس كان كاتبا كبيرا بمقاييسنا ومقاييس الآخرين ، وأن الأجيال الجديدة من القصاصين المصريين والعرب ليست بعيدة عن هذا المستوى . ولاشك أن لدينا قصاصين يفوقون زملاء لهم فى مختلف أنحاء العالم ، لكن هذا لا يمنعهم من أن يتعلموا من الآخرين . وأنا أرشح لهم قصة بالذات أدعوهم إلى قراءتها مرات ومرات ، هى قصة «ماريا دوس برازيريس» للكاتب الكولومبى الشهير جابر ييل جارثيا ماركيز .

يصف النقاد واقعية ماركيز بأنها واقعية سحرية . وبعض القراء يفهم من هذه العبارة أن الكاتب يمزج فى قصصه الواقع بالخيال . والحقيقة أن السحر فى قصص ماركيز ورواياته لا يأتى من الخيال أو من الوهم أو الخرافة ، بل يأتى من التوغل فى أعماق الواقع،وكشف طبقاته المستورة وكنوزه المدهشة .

إذا كان جوهر القص هو الذِّكر ، وإذا كانت القصة شكلا من التذكر ، فجابرييل جارسيا ماركيز يقدم لنا فى قصته نموذجا من التذكر بالمعنى العربى للكلمة . وما أبأس أن نحصر الواقع فيما تلمسه الأيدى ، وما تراه العيون .

والغائب الحاضر فى هذا العدد هو الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور . إنه غائب لأن الكتابة اللائقة به لم تصلنا بعد . ولكنه حاضر بخطواته الرائدة ، وقامته

العالية ، وشعره الذى لا ينسخه تجديد ولا يدانيه تقليد .

بعضهم يتصور أن شعر صلاح عبد الصبور مجرد كلام حميم ، فإذا نظم هو كلاما غير حميم فقد تجاوز الشاعر الرائد . وبعضهم على العكس يظن انه لو وضع الثرثرة فى بحر الرجز صار شاعرا هو الآخر . هؤلاء وهؤلاء من واجبهم أن يتعلموا معنى الذكرى ليدركوا أن أحدا لا يستطيع أن يتجاوز أحدا لأن لكل شاعر مداره ، كما أن أحدا لا يستطيع مهما حاول أن يكرر سواه .

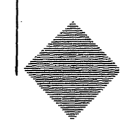
•

بقيت كلمة عن اهتمام الصحافة الأجنبية بهذه المجلة . ففى إبريل الماضى نشرت صحيفة «الكريستيان ساينس مونيتور» الامريكية ذائعة الصيت مقالة اشادت فيها بالعدد الذى أصدرناه حول «الإبداع والحرية» . وها هى صحيفة «لوموند» أهم الصحف الفرنسية على الإطلاق تنوه فى مقالة ترجمناها بالنص ونشرناها هنا بالعدد الذى أصدرناه حول اغتيال فرج فودة .

لقد كتبت صحف كثيرة فى الداخل والخارج عن هذا الحادث الرهيب ، لكن صحيفة «لوموند» لم تتوقف إلا عند مجلة «إبداع» .

ولا شك ان هذا قد ارضانا ، فان يصل ذكر «إبداع» إلى القارىء الفرنسى بعد أن وصل ذكرها إلى القارىء الامريكى شىء يثير الاحساس بالثقة ويجدد العزم على مضاعفة الجهد ومواصلة الطريق .

لكننا على يقين اننا لم ننفذ إلى القارىء الأجنبى إلا من خلال القارىء المصرى والعربى الذى نتجه إليه قبل غيره ، ونحن على ثقة من أن الطريق الصحيح إليه هو الطريق الصحيح إلى الآخرين .



يا ساقىَ الجيل

إلى الموسيقار محمد عبد الوهاب

الصَّوتُ صوتُكَ ..
مِلْءَ الخلدِ ينهمرُ
يا ساقىَ الجيلِ أصفى ما سَقَى وَتَرُ

تَفْنَى الكرومُ ..
وتبقى أنتَ خمرتَنا
تُقَطِّرُ المَلأَ الأعلى وتعتصِرُ

ياليل !
وانسكبَتْ فى الليلِ حَنْجَرةٌ

وعَطَّرَ الشرقَ نبضٌ ساحرٌ عَطِرُ
الصوتُ صوتُكَ ..

والدنيا مِساحَتُنا ..
عُمْرٌ يُجدِّدهُ فى نَبْرةٍ عُمُرُ

قلتُ : الينابيعُ ..
قالت : لم تَذُقْ شَفَةٌ

هذا السُّلافَ ..
ولم يطمَعْ به سَكَرُ
يا ساقىَ الجيلِ ..
غاضَتْ ألْفُ ساقيةٍ
وأنتَ بالنَّشْوة العذراءِ تأْتزِرُ

تَصُبُّ سحرَكَ فى أعمارنا سَفَراً
تذوبُ فيه القِفارُ الغُبْرُ والسَّفَرُ
وتَزْرعُ الدربَ واحاتٍ مُنَضَّرةً
يخضَرُّ فى كل لحنٍ شاعرٍ قَمَرُ
بغدادُ والشامُ مثلُ الأرزِ غمغمةٌ

سكرى .. وموجةُ حبّ ليس تنحسرُ
ويعطَشُ المغربُ الأَقْصى ..
فَتُتْرِعُها
كَأْساً ..
ويشربُ حتى الظلُّ والشجرُ

الصوتُ صوتُكَ ..
مَدَّ الأرضَ أُغنيةً
فالشعرُ يَطْوِي جناحَيْهِ ..
ويعتذِرُ ..

● ● ●

الطّائرُ انْداحَ فِي الآفاقْ
وامتدَّ كالنيل فى الأعماقْ
كالسحرِ ، كالمَطَرِ المِدْرارِ ، يجتاحُ
تهفو الملايينُ عطشى .. وهو يجتاحُ
نُعمى السماءِ ونُعمى الأرْضِ هذا الصوتْ
فى كل بيتٍ .. يعيش الصوتْ
يوزّع الحبَّ فى كل القلوبِ الصوتْ
ونحن أطْفالُه .. نقتاتُ حُلْمَ الصوتْ
نجرى وراء الصدى .. واللحنُ ينداحُ

كالسحرِ ، كالمَطَرِ الدفَّاقِ ، يجتاحُ
تهفو الملايينُ عطشى .. والصَّدَى نَهَرُ
يوزِّع الحبَّ .. بالأكبادِ ينصهرُ

●●●

مازلتِ يا « جارةَ الوادى »[1] ..
طُفولَتَنا ..

تَنْساحُ فى الحارةِ الأحلامُ والذِّكَرُ

والحىُّ حولكِ مشدودٌ على نَغَمٍ
جِنٌّ تُرقرقُ فيكِ الآه ..
أم بَشَرُ ؟
عَرَّشْتِ فى بيتنا .. والعمرُ سوسنَةٌ
لم تنفتِحْ .. وذُرَا قرميدِنا خَدَرُ
ورُحتِ تمشينَ فى أحداقِنا أَرَقاً
ويَنْتَشى الصَّمتُ والجدرانُ والحَجَرُ
يا ساقىَ الرَّغَدِ الصافى مَرارتَنا
طفلاً عشقتُكَ ..
والآمالُ تشتجرُ

(١) إشارة إلى رائعة عبد الوهاب المعروفة « يا جارة الوادى » .

البائسونَ الحَزانى »،
أهلُ قريتِنا(٢)

على لياليكَ ..
كمْ عاشوا .. وكم سَهروا !
كم قلَّدوا الصادحَ الجبَّارَ .. عَلَّ سناً
من السماءِ .. علىَ الافواهِ ينكسِرُ
أَعْطيتَهم لَذَّةَ النُّعْمَى .. وروْعتَها
وما لِبَاسِمَةٍ فى عيشهم أَثَرُ
يَنْسَوْنَ عندكَ دنياهم ..
وما حَمَلَتْ
من الشقاءِ .. فلا شكوى ولا ضَجَرُ
ينسابُ صوتُك فى أوجاعهم فرَحاً
ويورقُ الغمُّ فى الأضلاعِ والكَدَرُ
أَحْلَى من الرَّغْدِ ..
وَهْمٌ .. يَفْرشون به
بُسْطَ النعيم ..
وتعلو الجنَّةَ السُّرُرُ

(٢) النُّعيرية .. قرية الشاعر فى شمال سورية

وأُرسِلُ الشعرَ فى كُرَّاستي » زَغَباً
وفى سماواتكَ الخضراءِ أنغمرُ

أَوَّاه .. يا جارتى ..
ماذا فعلتِ بنا ؟
غَطَّى جديبَ الرمالِ العُشْبُ والزَّهَرُ

●●●

ويَكْبَرُ العمرُ والسُّمَّارْ
وتصمتُ الدارْ ..
تنأى العصافيرُ عنها .. تُقْفِرُ الأغصانْ
لكنَّ أَحزاننا تبقى هىَ الأحزانْ
ونلتقيكَ .. إذا ما غابتِ الشطآنْ
وأبحرَ الهمُّ فينا .. حيثُ لا نجمَةْ
فى الأُفْقِ ..
لا رنوةٌ جَذْلَى .. ولا بَسْمَةْ ..
تُطِلُّ فى ليلنا الداجى فتملؤُهُ
شعراً وخمراً ، ويحلو الورْدُ والصَّدَرُ
كم « رُدَّتِ الروحُ » فى أعطافِ أغنيةٍ
وطارَ فينا شراعٌ مُونِقٌ نَضِرُ

أَبا الذُّرَا ..
كلما غادرتَ واحدةً
أَبدْعتَ أُخْرَى ..
ويُعْيِى القاطفَ الثَّمَرُ
قَرْنٌ من التَّعَبِ الخَلاَّقِ .. تتركُه
إرْثاً .. كأنَّ العناءَ المُشْتَهَى قَدَرُ
اللاَّهثونَ وراءَ المجد .. أنتَ لهم
دَرْسٌ .. إذا فَتَحتْ أمجادَها السِّيَرُ

تَطُوفُ حيناً على التاريخ .. تبعثُه
قصيدةً . وتهزُّ العابَر الصُّوَرُ
وما سمعتُكَ إلاَّ ضعتُ عن رَشَدى
فى غيمةٍ ضاعَ فى أَرجائِها السَّحَرُ

الصوتُ صوتُكَ ..
خالطتَ الحياةَ به
سِرٌّ على المُعْجِزِ العُلْوِىِّ مقتدرُ
يمرُّ بالنسمةِ السمراءِ هامسةً
فى آهَتَيْنِ .. وبالشلاَّلِ .. ينحدرُ

تغوصُ فى « المعبدِ »[٣] الغافى على أزَلٍ
فيُنْصِتُ الأزَلُ الغافى ويدَّكِرُ
اللَّيلُ ساجٍ ..
وأُصغى .. والهديلُ على
جَفْنى .. وفى عَصَبى ..
يبدو ويستترُ
وأنتَ تهتِفُ بالأسرارِ .. تمنحهُا
نبضَ العروقِ ..
وتَهْوِي دونَك السُّتُرُ ..
غلغلتَ فى رَهْبَةِ المجهولِ هيمنةً
صحا بها الجندُ ، والأطلالُ ، والسَّمَرُ
وكاد « آمونُ » أنْ يلقاك تمتمةً
وكاد يغسلُ ليلَ الرهبةِ المَطَرُ

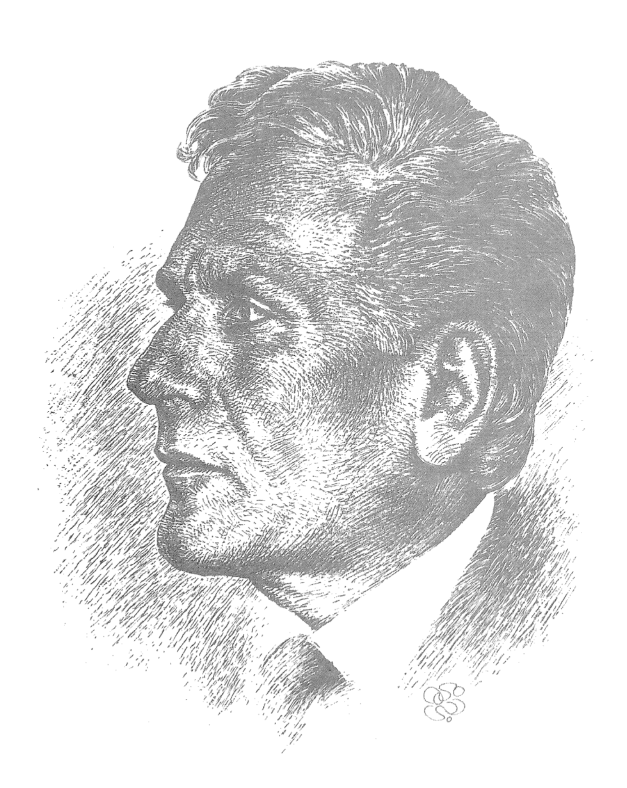


يا صادحَ الجيلِ ..
كم جيلٍ مررتَ بهِ
مُغَرِّداً .. ماوَنَى عودٌ ولا وَتَرُ
مَهرْتَها بدماءِ الفنِّ مَلْحَمةً

(٣) إشارة إلى قصيدة « الكرنك » .. إحدى قمم عبد الوهاب الخالدة .

ما تنتهى أَنْجمُ فيها ولا غُرَرُ

تَظَلُّ فينا ..
على أَهْدابِنا أبداً
أُسْطُورةً فى المدى العُرْيَانِ تنتثرُ
إذا تعبنا تَرَشَّفْنَاكَ هدهدةً
سكرى .. وراح الضبابُ المرُّ ينحدرُ
مُسافِرٌ أنتَ ؟
لا .. لا ..
أنتَ فى دَمِنا
والصوتُ صوتُكَ ..
مِلْءَ الخُلْدِ ينهمرُ



محمود أمين العالم

« فرافير » يوسف إدريس
(قراءة جديدة)

أن نكتب فى مناسبة ما ، لا يعنى بالضرورة أننا نكتب عن هذه المناسبة ، وإنما يعنى أن تكون المناسبة تفجيرا لما هو أكبر من حدود المناسبة نفسها . فعندما أشعر بضرورة أن أمسك بالقلم لأكتب عن أديبنا الكبير العزيز يوسف إدريس بمناسبة مرور عام على وفاته ، فلست اكتب عن هذه المناسبة الزمنية المحددة ، وإنما أكتب عن مقدار ما أستشعره ، ويستشعره الملايين من قراء يوسف إدريس — طوال هذا العام — من افتقاد حقيقى له فى حياتنا الأدبية والفكرية والسياسية والاجتماعية ، بل ببساطة ، فى حياتنا المصرية عامة ، بكل ما تعنيه هذه المصرية من خصوصية وحميمية .

فلقد كان يوسف إدريس طوال الأربعين سنة الماضية ، معنى من معانى مصريتنا ، وركناً إبداعيا من اركانها ، نختلف او نتفق معه فى هذه القصة او الرواية أو المسرحية أو تلك ، فى هذا الرأى أو الموقف أو السلوك أو ذاك ، ولكن تبقى فوق هذا وذاك ، وربما بسبب هذا وذاك ، القيمة التفجيرية الكبيرة التى كان يمثلها يوسف إدريس . لقد كان الصوت الصارخ فى بّريتنا ، المنذر احيانا بالرعود والصواعق ، والمبشر احيانا اخرى بالرعود والصواعق ، أو المفجِّر لها فى كثير من الاحيان تفجيرا ثقافيا فى مختلف جوانب حياتنا .

ولقد كنا نتعامل فى حياتنا اليومية مع يوسف إدريس ، مع فكره وأدبه ومواقفه تعاملا يتعدد ويختلف ويتنوع بتعدد واختلاف وتنوع الايام والأعمال والمواقف ، وعندما يغيب عنا اليوم يوسف إدريس ، لا تلبث أن تتلاقى الاختلافات وتتوحد التعددات والتنويعات ، لتتجلى فى النهاية المنظومة المتكاملة الرائعة التى يمثلها يوسف إدريس كاتبا ومواطنا وإنسانا ، مما يضاعف إحساسنا بالفقد ، ومما يفرض علينا إعادة القراءة لكل ما كتبناه من قبل عن يوسف إدريس .

على أنه مما يضاعف حزننا ، أن إعادة القراءة التى يقوم بها بعض كتابنا هذه الأيام ، تتسم بالاستعلاء

والاستخفاف والتجنى على ما يمثله يوسف إدريس من قيمة إبداعية كبيرة فى أدبنا المعاصر كله .

وفى الكتاب الفخم الضخم القيم الذى أصدرته هيئة الكتاب عن يوسف إدريس بعد وفاته مباشرة ، نشرتُ مقالا صغيرا بعنوان « من أجل قراءة جديدة ليوسف إدريس . ثم سارعت — تنفيذاً لذلك — إلى كتابة مقال مطول فى مجلة « إبداع » عن عالم يوسف إدريس القصصى ، أحاول فيه مراجعة كتاباتى السابقة عن بعض مجموعاته القصصية ، وتحديد المعالم الأساسية لهذا العالم القصصى .

ولهذا فكرت — هذه المرة — وأنا أعانى الإحساس بفقده ، أن أستعيد معايشتى لأدبه بمراجعة ما سبق أن كتبته عن مسرحه وبخاصة مسرحيته الفرافير التى أثار المقال الذى كتبته عنها كثيرا من الاختلاف عند نشره فى مجلة المصور فى أواخر عام ١٩٦٤ فيما أذكر .

على أنى عندما بدأت محاولتى لإعادة قراءة الفرافير ، أخذ الغائب الحاضر يطلّ علىّ ، لا فى هذه المسرحية فحسب، بل فى مجمل منظومته الأدبية والفكرية الموحدة، واختلط فى وجدانى مسرح يوسف إدريس بقصصه القصيرة ، برواياته ، بمقالاته السياسية والاجتماعية . وأخذت أغوص فيها محاولا الاستبصار بآلياتها وروافعها وثوابتها الأساسية كما فعلت من قبل فى عالمه القصصى واتذكر كلمة ليوسف إدريس يقول فيها « كلما غاص الإنسان فى الداخل يتشكل بناء خارجى » . ولقد كان يوسف إدريس بالفعل — كما كان يقول كذلك — « يحفر إلى أسفل ويبنى إلى أعلى فى آن واحد » وأضيف إلى قوله : وبقدر ما كان يحفر يوسف إدريس إلى أسفل كانت قدرته على أن يبنى إلى أعلى .

وهكذا رحت أتساءل فى ضوء هذه الصورة الشاملة المتداخلة المتكاملة لكتابات يوسف إدريس على تنوعها ، ما هى الركائز البنائية الأساسية التى أقام عليها عمائره الشامخة ؟

وقد لا أستطيع فى هذا المقال السريع أن أعود إلى تفاصيل القراءة التى حاولت بها استخلاص إجابة عامة من مختلف أعماله الأدبية والفكرية على هذا التساؤل العام . وحسبى أن اكتفى بعرض هذه الإجابة العامة باختصار وتركيز كمدخل لإعادة قراءة مسرحيته الفرافير .

أما الخلاصة العامة التى انتهيت إليها من هذه العملية الاستقرائية ، والتى سبق أن أشرت إلى بعضها فى مقالى السابق عن عالم يوسف إدريس القصصى . فهى سيادة الثنائيات المتجادلة المتداخلة المتشابكة فى كل كتابات يوسف إدريس . وهى ثنائيات تشمل كل شىء من تفاصيل وقائع الحياة الإنسانية وقضاياها الأساسية حتى القوانين الكونية العامة . وأسوق بعض هذه الثنائيات التى تكاد تشكل نسيج هذه الكتابات جميعا : فهناك على سبيل المثال ثنائية العلاقة بين المجتمعى والكونى التى نجدها فى مسرحية الفرافير ، بل بين الذاتى والكونى التى نجدها فى قصته القصيرة « أكبر الكبائر » . وهناك ثنائية العلاقة بين النداء الداخلى والقانون الوضعى الخارجى كما فى قصته الصغيرة « فوق حدود العقل » أو بين النداء الداخلى والتقاليد السائدة مثل قصة النداهة ، أو بين الظاهر الموحد والباطن المتعدد المختلف مثل قصة « العصفور » والسلك أو بين العام المسيطر والخاص الحميم مثل قصة الخدعة ، أو بين روحية الفن وفقر الواقع المادى كما فى قصة « فى الليل » و

« مارش الغروب » أو بين الواقع والمثال مثل جمهورية فرحات أو بين الأسوار الطبقية والجنسية والعاطفية كالسجون والعادات والقيم الجامدة وبين مواجهتها بالحلم أو التمرد أو الاستسلام ، كما فى قصة « مسحوق الهمس » أو قصة « دستورك ياسيدة » إلى غير ذلك ، وكالعلاقة بين القاضى الغنى والخادمة الفقيرة فى قصة قاع المدينة أو مثل نسبية الحقيقة فى وجدان كل فرد ، وإطلاقيتها الأخلاقية فى وجدان الجماعة كما فى مسرحية « المهزلة الأرضية » وهناك بشكل عام ثنائية العلاقة بين الرجل والمرأة التى تتخذ فى أدب يوسف إدريس تجليات مختلفة ، ومثل العلاقة بين الجسدى والمعنوى ، وبين الخارج والباطن ، وبين الممتع والنفعى وبين الوطنى والإنسانى ، وبين التنظيم والحرية فى مختلف أعماله الأدبية عامة . ولكن لعل إشكالية العلاقة بين السيد والفرفور أن تكون أبرز هذه الثنائيات ، وما أكثر ما فى داخلها من ثنائيات أخرى .

والواقع أن مقالى القديم عن فرافير يوسف إدريس كان مشروطا — كأى كتابة أدبية فى تقديرى — بالظروف الخارجية والعامة المحيطة بكتابته . فقد كنت عائدا لتوى من قرية المحاريق بالواحات الخارجة بعد بضع سنوات من تعذيب وعزلة ، ولكن كان هناك ما هو أقسى من التعذيب البدنى وهو التعذيب المعنوى لسياسيين معزولين عن المشاركة فيما كان يتحقق فى مصر آنذاك منذ أوائل الستينيات من تغييرات اجتماعية عميقة طالما كانوا يحلمون ببعضها ويناضلون من أجلها لست أقول هذا مبرراً بل مفسراً لتركيزى عند مشاهدتى لمسرحية الفرافير ، وكانت أول ما أشاهده فى عالم الحرية ، على قضية الحرية فى المسرحية ، كان الإحساس بالحرية وبإرادة المشاركة فى العمل والبناء يغمرنى . وكان مفهوم الحرية فى المسرحية يغلب عليه الطابع الإطلاقى على مستوى التاريخ الإنسانى كله ، ويفتقد الرؤية الاجتماعية تماما . إنها أبدية العبودية بين السيد والفرفور التى لا فكاك منها منذ بداية الخليقة حتى ما بعد الموت فى عالم الطبيعة الصماء . ولهذا رحتُ أقول فى المقال القديم « ليست هذه قضية الحرية فى عالم اليوم » « فلا حرية بلا نظام اجتماعى ، بلا مسئولية اجتماعية ، بلا عمل وإنتاج منظمين » ولهذا رأيت فى مفهوم الحرية فى المسرحية دعوة إلى عدم الانتماء ، دعوة إلى التخلى عن كل نظام ، دعوة إلى الحرية الفردية المطلقة . ولعلى مازلت أرى هذا الرأى فى مفهوم المسرحية للحرية . على أن المسرحية فى مجملها ، فى حركتها الحوارية ، وإشاراتها الإيحائية ، لم تكن تتضمن هذا فقط ، أى لم تكن تقف عند هذه الدلالة الإطلاقية المجردة للحرية . بل كانت تزخر بأمور أخرى .

على أن اقتصارى على رؤية هذا الجانب الفلسفى المجرد للمسرحية لم يمنعنى من أن أرى الجديد فى بنيتها الفنية ، وفى كسرها للإيهام المسرحى والحائط الرابع ، وفى « السامر الشعبى الذى نجح يوسف إدريس أن يجعل منه عملا مسرحيا » على أنى تداركت هذا قائلا « لا نستطيع أن نصف الفرافير بأنها مسرحية درامية ، أو مسرحية ملحمية ، أو مسرحية غنائية ، إنها مسرحية جديدة بالفعل يغلب عليها طابع السامر ، وإن زخرت بعناصر منتقاة من مدارس واتجاهات مسرحية مختلفة ، مما يجعل بناءها الفنى قالبا لم يتحقق له الاستقرار بعد » . على أنى فسّرت عدم الاستقرار هذا بأنى « كنت فى الحقيقة أفتقد روح المسرح عندما ينشط السامر وخاصة فى الفصل الأول ، وكنت أفتقد جو السامر عندما ينشط المسرح وخاصة فى فقرات الفصل الثانى .

ولكنى — بشكل عام — ما عانيت المعايشة المسرحية ، فلم يتحقق إقناع مسرحى شامل » وكنت أقصد بهذا روح الدراما بالمعنى التقليدى . والواقع لن ما لمسته فى هذه الفقرة الأخيرة ولم اتمكن من التنبيه إلى حقيقته النظرية أنذاك ، هو الثنائية المتشابكة فى بنية مسرحية الفرافير التى لا تشكل هذه البنية فحسب ، بل تشكل كما سبق أن ذكرت ، جذور منظومة يوسف إدريس الفنية عامة .

وأعود إلى الفرافير منذ بدايتها ، التى لا تتمثل فى المسرحية فحسب ، وإنما فيما كتبه يوسف إدريس من دعوة إلى إبداع مسرحى مصرى فى مقالاته « نحو مسرح مصرى » لن أدخل فى تفاصيل هذه المقالات الثلاث التى نشرها فى مجلة الكاتب عام ١٩٦٤ . وأعادت نشرها هيئة الكتاب فى كتابها الذى أصدرته عن يوسف إدريس بعد وفاته . وإنما سأكتفى بالقول بأنها تكشف — فى تقديرى — عن نظريته العامة فى الفن لا فى المسرح وحده . وهى نظرية ثنائية البناء كذلك . فهى من ناحية مشحونة بحرص شبه دينى ، يتمثل فى مجاهدات تجريبية متصلة ، لاكتشاف بنية فنية ذات خصوصية مصرية خالصة . على أن هذا لم يكن يعنى عند يوسف إدريس — كما تصور بعض النقاد — الانعزال عن الخبرات الفنية الإنسانية عامة . فقد كان يرى أن طريقنا إلى تحقيق شخصيتنا المستقلة فى الأدب والفن والعلم هو أولا تعميق جذورنا فى تراثنا وتاريخنا وثانيا فتح جميع النوافذ الحضارية عليها ، أو على حد تعبيره أن نكون تلامذة فى دراستنا لمختلف الخبرات العالمية ، وأن نكون مصريين فى خلق علومنا وفنوننا وآدابنا .

إنها إذن خصوصية إبداع لا تتنافى مع عمومية التأثير والتأثر والاستفادة من الخبرات الإنسانية ، إنها ثنائية متداخلة متجادلة متفاعلة ، وليست ثنائية استبعادية ضدية ، كما تذهب بعض الاتجاهات الأصولية الدينية أو القومية الشوفينية مثلا فى مجالات الأدب والفكر والعلم والحضارة عامة .

ولعلنا نتبين كذلك نظريته الفنية فى حرصه على التأكيد بأنه فنان مفكر . كان يقول « أريد فناً يدعو إلى التفكير وتفكيراً يحقق الفن » . والفن عنده ليس مجرد إمتاع بل هو إمتاع مفيد فى وقت واحد ، وهو كذلك إمتاع وقضية أى إمتاع وتحريض على فعل تغييرى .

هذه الرؤية الفنية التى نجدها فى مقدماته النظرية لمحاولته إقامة مسرح مصرى ، والتى أشرنا إلى تجلياتها المختلفة فى كتاباته الأدبية ، سنجدها بشكل مركز فى مسرحيته الفرافير ، التى لم أتوقف — للأسف — فى مقالى القديم — إلا عند جانبها الفكرى الفلسفى الخاص بقضية الحرية .

على أن أهم ما يميز الفصل الأول من مسرحية الفرافير ، التى تتكون من فصلين ، هو غلبة النقد الاجتماعى على هذا الفصل . وهو نقد اجتماعى يتم فى الحوار بين السيد والفرفور دائما ، ويتعرض لمختلف صور الفساد والتخلف فى حياتنا بل يتضمن كذلك بشكل عابر نقدا سياسيا وخاصة فيما يتعلق بسياسة أمريكا ودور إسرائيل . على أن الفصل يعبّر عن نقده تعبيرا كاريكاتوريا تهكميا كاشفا واقع المفارقات الصارخة فى حياتنا . ويبلغ التعبير الكاريكاتورى التهكمى مبلغ التهريج والخفة والنكات المسطحة فى تناوله لمختلف الأوضاع . وهو ينتقل بجُملٍ حوارية سريعة من موضوع إلى آخر ، من مهنة إلى أخرى ، من تقييم إلى آخر ، ينتقد بها الصورة العامة لمجتمعنا .

إلا أن هذا النقد الاجتماعى برغم ما يتسم به الحوار من خفة تصل إلى حد التهريج كما ذكرنا ، فإنه يمس بعمق فى الوقت نفسه الصميم من بنية النظام السياسى والاجتماعى . ونلاحظ أن الفرفور هو الذى يوجه النقد دائما . ولهذا يكاد يبرز النقد الاجتماعى فى هذا الفصل الأول كأنما هو جوهر المسرحية . ولكن سرعان ما يتضح لنا فى قلب الفصل الأول نفسه أن هناك جوهراً آخر للمسرحية لا يتعلق بالقضايا الاجتماعية ، وإنما يتعلق بقضية نظرية هى قضية العلاقة بين الحاكم والمحكومين ، بين الرئيس والمرءوس ، بين السيد والعبد ، لا فى هذه اللحظة الاجتماعية الآنية التى ينتقدها حوار هذا الفصل ، وإنما كقضية تعانيها البشرية فى تاريخها الطويل . منذ بداية الخلق ، خلق المؤلف لهذه المسرحية ذات الدلالة التاريخية والكونية . وهكذا تتداخل القضيتان الاجتماعية والتاريخية النظرية ، فنعيش نقد الواقع الاجتماعى الآنى ، ونقد بنية السلطة فى تنويعاتها المختلفة عبر التاريخ ، ويتداخل المجتمعى والتاريخى ، العملى والنظرى فى بنية المسرحية . وفى نهاية المسرحية تنتقل هذه الثنائية المتداخلة إلى مستوى آخر بين الإنسانى والكونى عندما يموت السيد والفرفور بحثا عن حل يحررهما من العلاقة التى تربط بينهما . على أن هذه العلاقة المتسلطة تلاحقهما عندما يتحول السيد إلى إلكترون والفرفور إلى بروتون يدور حول الإلكترون إلى أبد الآبدين .

وهكذا بين المجتمعى والتاريخى ، بين الإنسانى والكونى ، بين التهريجى الضرورى فى لغة الحوار فى الفصل الأول ورصانته الفلسفية الضرورية أيضا فى الفصل الثانى تتشكل بنية المسرحية .

وبرغم الثنائية البارزة الجهيرة المتصلة طوال المسرحية التى تتحرك بها المسرحية بين السيد والفرفور ، والتى تكاد تعبر فى مظهرها الدلالى والتاريخى عن علاقة استبعادية ضدّية ، فإننا نتبينها عبر المسرحية كلها علاقة ثنائية متجادلة متداخلة متفاعلة بين السيد والفرفور . فالفرفور يلعب فيها فى الحقيقة دور السيد عمليا ، فهو سيد الحوار وسيد الفكر وسيد الحركة طوال المسرحية ، ولا يكاد أن يكون للسيد مظهر سيادىّ . بل لعلنا نكاد نتبين ما يشبه الالفة بينهما طوال المسرحية وبخاصة فى نهايتها . فهما يبحثان معا عن حل لهذه العلاقة التراتبية بينهما ، يبحثان معا عن طريقة للمساواة فيما بينهما . بل يقبل السيد أن يتحول إلى فرفور ، وأن يتحول الفرفور إلى سيد ، كما يقبل أن يرتفع الفرفور إلى مقامه ليصبح هناك سيدان فى مرتبة واحدة ، ويواصلان معا حتى نهاية المسرحية البحث عن حل لتحقيق المساواة ، فيقبلان الانتحار معا ، لعلهما يجدان الحل فى عالم الأموات ، وفى هذه المرحلة ، نجد السيد يتحدث إلى الفرفور حديث المودة . فهو يصرّ مثلا قبل الموت على أن يودعا بعضهما « بكلمتين حلوين » بل يكاد السيد أن يصبح الفيلسوف المدافع عن الحياة بعد أن اختارا الموت حلاً لمشكلة العلاقة بينهما . فهو يقول للفرفور « إفرض لقيناه [يقصد الحل] ونتساوى **المساواة التامة** اللى إنت عاوزها . فحلّ إيه ده اللى يحل وينْهى » بل يقول « الحياة بدون حل أحسن مليون مرة من الموت بحل.دى الحياة نفسها حل يااَوَّلْ ، جايز ناقص إنما الشطارة نكمله مش نلغيه » وهذا ما يدفع الفرفور إلى أن يبدى إعجابه الشديد بحكمة السيد قائلا له « وانت باينك قلبت بنى آدم على طول . والنبى انت تستاهل بوسه على رأيك ده » .

وهكذا تتحول ثنائية السيد والفرفور إلى وحدة متآلفة

تتبادل الرأى والمشورة والمودة ! ولعلنا نتبين من كلام السيد أن القضية التى يبحثان لها عن حل ليست قضية المساواة ، بل قضية المساواة التامة » وعلى هذا فهذه الرؤية التامة الإطلاقية التى يتمسك بها الفرفور هى المسئولة عن المشكلة التى يواجهانها . بل لعل السيد هو الذى يقدم رؤية مستقبلية لحل هذه المشكلة المستعصية الحل قائلا :« مسيرنا نعرف إذا كنا ما عرفناش إحنا ، بكره يجى اللى يعرف » . لقد اختفى تماما المؤلف الكونى لهذه المسرحية ، لهذا التاريخ ، وأصبح على الإنسان عبء اكتشاف الحل .

على أن المهم هو أن الثنائية بين السيد والفرفور فى المسرحية ليست ثنائية ضدية بل ثنائية متشابكة متجادلة متفاعلة كما سبق أن ذكرنا وهو مما يعطى للعلاقة بينهما طابعا تسلطيا شكليا خالصا بغير مضمون اجتماعى ، ويقصر الحرية على مفهوم ليبرالى فردى خالص . كما تبرز نهاية المسرحية إرادة الحياة ومحبّتها لا فى كلام السيد وهما مقبلان على الموت ، وإنما فى كلمات عامل الستارة كذلك الذى يريد التعجيل بإنهاء المسرحية ، بموتهما ، بل لعله هو الذى يقوم بتنفيذ عملية الشنق متعجلا العودة إلى بيته فزوجته « بتولد الليلة دى ولازم أجرى ألحقها » . إنه يساهم رمزيا فى التعجيل بالموت ، ليلحق بلحظة ميلاد . وهكذا يتشابك الموت والحياة فى نهاية المسرحية ، سواء على لسان السيد أو على لسان فرفور آخر فى المسرحية هو عامل الستاره .

على أن المسرحية فى بنيتها الفنية الخالصة ، ترتكز كذلك على الثنائية المتداخلة ، فهى تجمع بين المباعدة — بالمعنى البرختى — بين التمثيل والمشاهدة استبعاداً للاندماج الانفعالى الدرامى ، وتأكيدا للوعى والفكر وبالتالى إثارة لعنصر التحريض ، وبين الاندماج الانفعالى — بالمعنى الأرسطى . وهكذا نجد فى المسرحية تداخلا بين بنية السامر الشعبى والباعدة البرختية والتمثيل التلقائى الارتجالى من ناحية ، وبين بنية الاندماج الدرامى التقليدى مهما اختلفت وتنوعت أشكاله .

وبرغم أن مسرحية الفرافير تدور حول رفض الفرفور لفرفوريته أى لعلاقة التبعية التسلّطية فإن هذه الفرفورية تجعل منه طوال المسرحية سيدا بغير منازع كما سبق أن أشرنا . على أنه فى رفضه لفرفوريتة وتمرده على طبيعة علاقة التبعية — الشكلية — مع السيد ، فإنه يعبر عن إرادة البحث عن علاقة أخرى ، بديل آخر للعلاقات الإنسانية ، أو بالتحديد لطبيعة السلطة . وهكذا تلتقى المعرفة — المستمدة من الرفض والتمرد بالتحريض المستمد من البحث عن بديل ، أى الخروج من حدود المعرفة إلى آفاق الفعل حتى لو كان الفعل هو نهاية لكل فعل واندماجا فى الطبيعة المصمته !

ومع ذلك يبقى فى النهاية التحريض على البحث عن حل ، التحريض على الفعل . « شوفو لنا حل . حل ياناس . لازم فيه حل » .

وهكذا تنتقل بنا المسرحية من نقد التاريخ الكلى والآنى إلى الاندماج فى الطبيعة الكونية عبر الانتحار بحثاً عن حل ، ثم تنتهى بنا بالعودة إلى التاريخ ، إلى معاناة الحياة حتى ولو لم يكن فيها حل ، دون أن نتوقف عن البحث عن حل .

ولهذا ، فالمسرحية رغم دعوتها الجهيرة إلى الحرية الفردية المطلقة ، فهى تحريض على طلب الحرية والمساواة والحرص على الحياة مهما اعتورها من نقص ، مما يفرض بالضرورة ، ضرورة النقد الذى يعمق — رغم

آنيته الاجتماعية — الدعوة النظرية الكلية إلى الحرية نفسها وإن غلب عليها الطابع الفردى الخالص . على أن ممارسة النقد الاجتماعى قد يكون نقدا لهذا الطابع الفردى الخالص للحرية .

هكذا تبدو لى اليوم مسرحية الفرافير . وأتساءل : هل حاجتنا هذه الأيام إلى الحرية الحقيقية الفردية والمجتمعية على السواء لمواجهة كل ما يتعرض له مجتمعنا من قيود وأخطار هى التى تدفع لا شعوريا إلى هذه الرؤية المتفائلة للمسرحية ، أم أن القراءة التفصيلية الداخلية للمسرحية فى ضوء الرؤية الشاملة لمنظومة يوسف إدريس الفنية هى التى أتاحت ذلك ؟

أيّاً ما كان الأمر ، فستتجدّد دائما قراءة يوسف إدريس ، بتجدد الحياة من حولنا ، وسيظل إبداع يوسف إدريس قيمة ملهمة لجسارة التجديد فى ثقافتنا العربية .

ولعل هذا أن يكون عزاءنا المتجدد على إحساسنا العميق بفقد يوسف إدريس . وتحية دائمة له فنانا ومفكرا ومحرضا عظيما على طريق الحرية والإبداع والتقدم ومحبة الإنسان وكرامته ..

صلاح فضل

يوسف .. أيها الصدّيق

ترتبط الكتابة بصناعة الخلود ، خاصة هذا النوع من الكتابة الجمالية التى تتلبس أشكالا فنية رائقة ، يتجلى بها إبداع الإنسان ، وقدرته على خلق عوالم موازية لحياته ورامزة لقوانينها . وقد انضمت الصورة المسجلة المتحركة فى العقود الأخيرة لمعجزة الحروف المرسومة . وأصبح غياب المفكر الفنان مسألة نسبية جدا ، بحيث تتراوح دائرة الضوء بين فعل الذاكرة المنتقية ورد فعل الآلة المستحضرة . فإذا اقترنت بذلك حقيقة هامة وهى أن الصوت والصورة كلاهما نص مقروء ، وأن دلالته تتعدد وتتفاوت من لحظة إلى أخرى بعدد القراء والمشاهدين وحالاتهم ودرجات وعيهم ، أدركنا ما فى هذا الغياب من تحريض على الحضور المتجدد والتأويل المستمر . ويوسف إدريس ؛ صانع الأشكال ، وخالق الإشكاليات ، كثير الضجيج حتى بعد انسحابه المثير من دائرة الفعل ، وركونه الدائب فى منطقة المفعولية . فكتابته تظل جزءا حميما من ذاكرة الإبداع العربى ، والإنسان المصرى فى فنون القص والقول ، تقاس به وعليه أحجام ومستويات نظرائه ومنافسيه ، لا يمكن سقوطه فى بؤرة النسيان ؛ لأنه أسهم فى تكوين المخيلة والضمير ، واتسم بخاصية جوهرية هى إيثاره للصدق مهما كان فادحا ، ولمكاشفة القارىء بدخيلة نفسه أيًّا كان الثمن ، فاستحق لقب « الصديق » فى المراحل الحرجة من منعطفات السياسة والفكر والحياة .

وقد كان لى رأى فى كتابة يوسف إدريس الصحفية نشرته فى حياته ولم يعقب عليه ، مع أنه كان شديد الحساسية لما يكتب عنه . فقد كنت أتصور أن الجهد الفائق الذى يبذله فى كتابة المقالات بهذه الدرجة العليا من الصدق والحرارة إهدار وإجهاض لجنين قصصى لم يتكون بعد ولم تتشكل ملامحه الحيوية .

وإن هناك مئات من كتاب المقالات لا يملكون موهبته الإبداعية ولانخسر شيئا إذا كفوا حتى عن الكتابة ذاتها .

اما يوسف إدريس خالق الاشكال الفنية الخالدة فمن العبث أن يتعجل بصب افكاره فى قوالب مباشرة وأن تغريه عفوية المقال وفاعليتة السريعة وتصرفه عن الاختمار الناضج والتربية المطولة والأليمة لتكويناته الفنية المركبة . لكن يبدو أن ضرورات الممارسة العملية للكتابة فرضت عليه أن يمزج بين التيارين ، حتى يمكن أن يعتبر أحدهما بمثابة تعويض عن الآخر وبديل له . ولعل صدقه البالغ هو المسئول عن هذا المزج ، إذ لم يستطع يوسف إدريس أن يكتب المقال بطريقة « وظيفية » كما يفعل نجيب محفوظ مثلا ، وأن يحمى هذه المنطقة المتوهجة فى داخله من الاختلاط بالفعل الاجتماعى الصحفى المباشر . ولأن بنية المؤسسة الاجتماعية الغربية شديدة الصلابة والتحجر ، وممارسات الكذب المتجمل والنفاق المريح هى القانون الغالب فى التعامل معها ، فإن اللغة المنبثقة عنها مفعمة بالعبارات المسكوكة الجاهزة لتغطية اللحظات الحيوية .

ومن هنا فإن مسئولية كبار المبدعين العرب كانت - ولازالت - تتمثل فى كسر هذه القشرة ، وتحرير اللغة من عاداتها اليومية ، ونفث الدم الساخن فى شرايينها . وقد ادى مزج يوسف إدريس بين الكتابة الفنية والصحفية إلى أن يقص مادته من هذا النسيج اللغوى المعجون بالصدق والحيوية . فارتطم فى كثير من الأحيان بالذوق العام وهو يسهم فى إعادة تشكيله كى يتعود على الشجاعة والعفوية .

وبهذا فإن العمل الصحفى الذى كنت أحسبه ملهاة ليوسف إدريس عن الإبداع الفنى قد أصبح مصهرا مستمرا لقدرته اللغوية الخلاقة ومظهرا حقيقيا لجرأته فى قيادة الرأى العام ؛ إذ لم يعد بوسعه حينئذ أن يزعم الاعتكاف فى صومعة الثقافة المغلقة ، ولا أن يفتعل التباعد عن حركة المجتمع ، فقد تصدى ليكون أحد الدافعين لهذه الحركة كى تمضى فى الاتجاه الحضارى الصحيح .

كما لم يعد بوسعه أن يتجاهل إيقاع السياسة اللجوج ولا أن يترفع عن عالمها ، بل كان عليه أن يتعمد يوميا بمائها المختلط وهو يحاول الاحتفاظ بالبراءة الإيديولوجية والنقاء الصوفى معا . فإذا أخذنا فى الاعتبار طبيعة العلاقة المعقدة بين السلطة والفكر فى مجتمعاتنا الشمولية التى تحتكر فيها أجهزة الإعلام قنوات التواصل مع الرأى العام لصالح السلطة ، وتجنح إلى طبع الفكر بطابع التبعية ، أدركنا حجم المحنة التى كان يتعرض لها يوسف إدريس فى معاركه الثقافية والتنويرية . وأدركنا أن خياره فى الكتابة لم يكن إلى الأسهل ، بقدر ما كان نحو الأشق والأكثر التزاما تجاه مجتمعه وأمته . وبهذا يتعادل شق الإبداع فى الكتابة الفنية مع شق الشجاعة فى الكتابة الصحفية فى جناحين يعودان فى منبتهما إلى هذه الخاصية الأثيرة والمثيرة عند يوسف إدريس ، وهى انه كان صدّيقا فى تعامله مع الكلمة والحياة .

مصطفى بيومى

قانون الصمت، والدين، والجنس
فى عالم يوسف إدريس

لا يعنينا فى هذا الفصل دراسة **الموقع** الذى يحتله **الجنس فى عالم يوسف إدريس**، وهو موقع ثرى، وخصيب، ذلك أن الاهتمام ينصب على **العلاقة بين الدين والجنس** وكيفية توظيف **يوسف** لهما، للتعبير عن موقف سياسى من ناحية، والكشف عن دورهما المتشابك فى الحياة الاجتماعية من ناحية أخرى.

إن تحقيق التوازن فى المجتمع، حتى ولو كان التوازن المراد تحقيقه شكليا وهشا، يستلزم وجود مجموعة من الضوابط التى تحول دون تهديد هذا التوازن الزائف، **سياسيا** واجتماعيا.

وعندما يسود القهر، وتغيب المشاركة الشعبية، فإن ارتكاب الخطأ وممارسة الخطيئة فى «**صمت**» و «**سرية**»، يعنى زوال الخطأ، ونفى الخطيئة. وعلى الذين **يخرقون قانون الصمت** أن يدفعوا ثمن حماقتهم، وتحديهم للنظام المفروض!

فى **الأتوبيس ٩٩٩**، وللرقم دلالات تذكرنا بنتائج الانتخابات والاستفتاءات المصرية، التى تنتهى دائما بما يشبه **الموافقة الإجماعية**، رغم أن أحدا لا يشارك فيها، تتم **لعبة جنسية بشعة، منافية للدين والأخلاق والطبيعة السوية**، والركاب يشهدون ويصمتون، وتتحول سلبيتهم إلى إيجابية فعالة، ضد الثائرين على الخطأ، والمتمردين على قانون الصمت:

* **اللعبة تتم فى صمت، ولا أحد يخرج على قواعدها، والقاعدة إنك ما تشوفش، وإذا شفت كانك ما شفتش، وإذا حصل لغيرك مالكش دعوة، وحتى إذا حصل لك. حل عبقرى. مش كده؟**(1)

إن **القهر الجنسى** غير الإنسانى، الذى تتعرض له **المرأة** فى الأتوبيس، لا يعنى أحداً، وعندما يثور الأستاذ الجامعى الدكتور **عويس** ثورة محدودة لإرضاء فضوله العلمى، وتثور السيدة المعتدى عليها معه، فإنهما

يتعرضان لبطش جماعى ، وعقاب صارم . **إنهما يعاقبان لاجترائهما على خرق القانون المريح . قانون الصمت وغض البصر . ليس المذهل المحير أن تستغيث فلا تجد المغيث . السؤال الملح هو هذه الرغبة التى لابد أنها نبتت بتلقائية ، وفى كل نفس على حدة ، لإثبات كذب المراة ، ونفى الموضوع ، وكأنه لم يكن . بل والأكثر ، عقابها الجماعى على تلك الصورة ، لأنها فتحت الفم ، ونطقت ، وبلغت بها الجراة أن استغاثت ، وحددت الفاعل**[٢] .

إن هذه السيدة التى هب الدكتور لنجدتها فتعرضا معا للعقاب ، تبدو وقورة . وجهها أبدا لم يتعود الابتسـام ، وإنما يطفح . بشىء آخر كالإيمان ، وحدّث نفسه بأنها ربما متدينة ، ربما زوجة محترمة لـرجل دين ، ربمـا هى من عائلة أجادت تربيتها حتى أشرفت على الثلاثين ، كما بدت له سنها[٣] . ولكن تديّن السيدة لا يشفع لها ، فالمسألة ليست فى الدين ، ولكن فى **استمرار الصمت** وسيـادته ، ومعـاقبة كـل من يتمرد ويثـور ، **ويجرؤ عـلى** تحديـد «الفاعل» .

فى **«بيت من لحم»** يرضخ الجميع للقانون ، وتدور لعبة الخـاتم فى صمت لا يخرقـه أحد . تـزوجت **الأرملة من المقرىء «الضرير»** ، والبنات الثلاث جائعات محرومات جنسيا ، والخاتم هو الوسيلـة الوحيـدة المتاحـة للشيخ الضرير ، لمعرفة «حلاله» ، وبـالخاتم «الشـرعى» الذى يحلل الحرام تبدأ القصة :

الخاتم بجوار المصباح . الصمت يحل فتعمى الآذان . فى الصمت يتسلـل الإصبع . يضـع الخاتم فى صمت أيضا يُطفأ المصباح ، والظلام يعمّ . فى الظـلام ، أيضا تعمى العيون .

الأرملة وبناتها الثلاث .

والبيت حجرة .

والبداية صمت[٤] .

الأم وبناتها ، وكلهن مبصرات ، صامتات . أما الشيخ الضرير . ولأنه ضرير ، فإنه يضحك ، وينكت ، ويغنى حتى يستبدل الإحساس بالبصر الضائع . كان أول الأمر يقول لنفسه إنها طبيعة المرأة التى تأبى البقاء على حال واحد . فهى طازجة صابحة كقطر الندى مرة ، ومنهكـة مستهلكة كماء البرك مرة أخرى ، ناعمة كملمس ورق الورد مرة ، خشنة كنبات الصبار مـرة أخرى ، الخـاتم دائم وموجود صحيح ، ولكن ، وكأنما الإصبع الذى يطبق عليه كل مرة إصبع ، إنه يكاد يعرف ، وهن بـالتأكيـد كلهن يعرفن ، فلماذا **لا يتكلم الصمت** ، لماذا لا ينطق ؟

ولكن السؤال يبـاغتـه ذات عشـاء ، مـاذا لـو نطق الصمت ؟ ماذا لو تكلم ؟

مجرد التساؤل أوقف اللقمة فى حلقه .

ومن لحظتها لاذ بالصمت تماما ، وأبى أن يغادره .

بل هو الذى أصبح خـائفاً أن يحـدث المكروه مـرة ، ويخدش الصمت ، ربما كلمة واحدة تفلت ، فينهار لها بناء الصمت كله ، والويل له لو انهار بناء الصمت .

الصمت المختلف الغريب الذى أصبح يلوذ به الكل .

الصمت الإرادى هـذه المرة ، لا الفقـر ، لا القبـح ، لا الصبر ، ولا اليأس سببه

انمـا هو أعمق أنـواع الصمت ، فهو الصمت المتفق عليـه ، أقوى أنـواع الاتفاق ، ذلـك الـذى يتم بـلا أى اتفاق[٥] .

مثلما يسود الصمت فى الأتوبيس ، ويعاقب بقسوة من يخرقه ، يسيطر الصمت على ساكنات الحجرة المبصرات ، وساكنها الضرير ، الذى راح يؤكد لنفسه أن شريكته فى الفراش على الدوام هى زوجه وحلاله ، وزلاله ، وحاملـة

خاتمه ، تتصابى مرة أو تشيخ ، تنعم أو تخشن ، ترفع أو تسمن ، هذا شأنها وحدها ، بل هذا شأن المبصرين ومسئوليتهم وحدهم ، هم الذين يملكون نعمة اليقين . إذ هم القادرون على التمييز ، وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك ، شك لا يمكن أن يصبح يقينا إلا بنعمة البصر ، وما دام محروما منه فسيظل محروما من اليقين ، إذ هو الأعمى ، وليس على الأعمى حرج . أم على الأعمى حرج ؟[٦] .

بالصمت تبدأ القصة ، وبالصمت والسؤال الاستنكارى المقلق تنتهى . لم تكن هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وغيرها من الهزائم السابقة واللاحقة التى حلت بالوطن ، إلا نتيجة طبيعية لقانون الصمت ، الذى يؤمم العقل ، ويلغى المشاركة الشعبية . لقد تغلغل الصمت ليطول المرأة التى يبدو أنها متدينة ، ويعاقبها لمجرد الاحتجاج ، وتغلغل الصمت حتى أجبر قارىء القرآن الضرير ، على الرضوخ له ، مستعينا لتبرير موقفه بآية من القرآن الذى يمتهن قراءته !

الصمت إذن أداة لتحقيق التوافق الزائف . أن يمارس الخطأ أمامك فلا تراه ، ولا تسمعه ، وإذا رأيته وسمعته فلا تتكلم ، وإذا تكلم غيرك فإدانته ومعاقبته واجبة لاستمرار التوازن الوهمى . إذا عشت صامتا ومشاركا فى لعبة الصمت فلا مشكلة ، وإذا تمردت تمردا محدودا فعقابك محدود ، ولكن إذا خدعت الجميع ، بادعاء الرضوخ للقانون ، سيطولك عقاب ، لا يقل عن الموت .

عاش الشيخ شيخة ، فى القصة التى تحمل اسمه ، لا يطوله أذى . كان كائنا مختلفا ، ولكن لأنه لا يؤذى أحدا ، ولا يجلب شرا لأحد ، فلا اعتراض لأحد على حياته ، وحرام أن يعترضه أحد ، أو يحملق فيه إنسان[٧] .

عاش الشيخ شيخة لا يسمع ولا يتكلم ، فكأنه غير موجود . وبهذا الغياب اكتسب حقوقا لم تكن متاحة للقادرين على الكلام والاستماع : لا يزجره أحد ، ولا يعترض طريقه أحد . ويدخل أى بيت ، ويظل قابعا فى أى ركن فيه ما شاء من الوقت ، دون أن يضايق وجوده أهل البيت ، أو حتى يحسوا له وجودا . وكأنه يصبح إذا حل جزءا من المكان ، أو الزمان ، أو الأثير .. تتعرى النساء أمامه ، وكذلك يفعل الرجال ، وتتحدث العائلات عن أخص شئونها فى حضرته ، وينام الرجل مع زوجته أو غير زوجته ، وتدبر أمامه المكائد وتكتب البلاغات ، ويقول الهامس للآخر حين يريد أن يطمئنه كى يفتح له صدره : قول يا أخى قول .. ما تخافش ... هو فيه إلا أنا وانت والشيخ شيخة .. قول[٨] .

وعندما تكتشف الحقيقة ، حقيقة أن الشيخ شيخة ليس كائنا غير موجود كما يتصوره الناس ، تطل الكارثة ، كارثة العرى المفاجىء الذى يحسه الناس الذين تعاملوا مع الشيخ كأنه غير موجود : كارثة كبرى لو صح الخبر ، أو حتى لو كانت هناك شبهة فى صحته ، فقد لا يعد هذا هدما لكل الجدران الداخلية التى تحيطهم وتقسمهم ، ولكنه على الأقل فرجة صنعت فى كل جدار .. فرجة من الممكن أن ينقل منها للغير كل ما يحويه الداخل ، فيقوم حينئذ يوم الفوضى الذى هو أفظع وأبشع من يوم القيامة[٩] .

ولأن القيامة تعنى نفى الحياة ، فإن البديل لقيامها هو إجبار الشيخ على أن يصمت إلى الأبد ، وتدفن معه الأسرار التى يتوهم الناس أنه يعرفها . وقد يبوح بها . كان لابد أن يصحى الناس مذعورين ذات صباح ، على صراخ مدو صادر عن قلب يعوى ويتمزق ، ويقول :

ـ يا بنى يا حبيبى ..

وتسرع الأرجل هالعة إلى مصدر الصوت ، فيجدونه ينبعث من الخرابة ، ويجدون نعسة صاحبته ، ويفاجئون بها تقذفهم بوابل من الطوب والأحجار ، وتبكى بحرقة ، وتلعنهم ، وتقول إنه كان طول عمره أصم أبكم ، وأن الويل لهم منها ، بينما الشيخ شيخة ممدد أمامها ، غارقا فى دمه ورأسه محطم بحجر[١٠] .

إن الشذوذ الجنسى الذى يمارس فى الأتوبيس ، والانحلال الجنسى الذى تمارسه الأرملة وبناتها ، والأخطاء والخطايا الجنسية التى يخشى الناس افتضاحها فى القرية الظالمة التى قتلت الشيخ شيخة ، تعكس المدى الذى وصل إليه المجتمع كله ، بفضل سيادة الصمت ، كأداة للتوازن الهش . يستعين **يوسف إدريس** بالدين ، ويدمجه مع الجنس ليقدم شهادة سياسية ، تدين مرحلة تاريخية ، سيطر فيها الصمت ، واستشرى القمع ، وغابت المشاركة .

ولا تقتصر العلاقة بين الدين والجنس عند **يوسف إدريس** على توظيفهما فى إطار المغزى السياسى ، ولكنهما يتواجدان كجزء من الحياة الاجتماعية ، يتصالحان ويتصارعان وتستمر الحياة بهما معا ، لأنها تحتاجهما ، ولا غنى لها عن أحدهما .

إن الجنس احتياج إنسانى ضرورى للرجل والمرأة . وإذا كانت الوحدة ، بمفهومها الشامل الذى يعنى افتقاد الجنس ، حراما على الأنثى أو الشابة ، فهى حلال على الشيخة . كيف تحل مشكلة الأرملة التى تأبى أن تستسلم للشيخوخة ، وتقنع بها ؟ بالدين يمكن أن تحل : عليها أن

تذهب للسيدة وتقضى بقية اليوم ، تدعو ، وتتعبد ، وفى العام القادم بإذن الله تحجين ، وأمانة عليك أن تقرئى لنا الفاتحة يا ست الحبايب . ولا تنسى أن تدعى لـ «منى» بالنجاح ، ولـ «حمادة» بالشهادة ، ولابنك ـ أنا ـ باستقالة رئيس مجلس الإدارة ليفرغ منصبه .

ـ وإيه رأيك يا ستى ؟

والتفت الكل إلى الأخ الصغير ، فقد بدا وكأنه وجد الضالة المنشودة : الجمعة السيدة ، وإن زهقنى يبقى الاثنين الحسين ، وإن حبيتى يبقى سيدى الحنفى الخميس .

وهكذا يتحول الدين إلى أداة لتهذيب الرغبة فى الحياة وترويض بقايا الشباب والتعجيل بحسن الختام !

لقد وضع الدين قواعد لممارسة الجنس فى إطار مؤسسة الزواج . إن الزواج هو الوسيلة الشرعية لتحقيق الرغبة الجنسية وإشباعها ، دون صراعات ومشاحنات بين البشر ، وها هو الزوج الذى يشهد الصراع المميت بين القطط من أجل الجنس ، يحمد الله على أن امرأته إنسانة ، تزوجها بالحلال ، وعلى سنة الله ورسوله ، وحجزها لنفسه بقسيمة ، وليست قطة كان عليه ليفوز بها ، أن يصارع الذكور الآخرين[١٢] . والأرملة التى تزوجت بعد حرمان طويل ، لا تجد حرجا فى علاقتها الجنسية مع زوجها : الزوج زوجها وحلالها ، وعلى سنة الله ورسوله ، فماذا يعيب ، وكل ما تفعله جائز . حتى وهى لم تعد تحفل بالمواربة أو بكتمان الأسرار[١٣] . والأوسطى شرف الطباخ . رغم سفره وغيابه الطويل ، لا يقع فى الخطيئة منتظرا زوجته : ركب الباخرة ، بعد أن قضى فى بلاد الناس شهورا طويلة عانى فى أثنائها ما عانى من الحنين إلى امرأته فردوس ، وسروالها البمبى المشغول بالدانتلا ، والذى يصل إلى الركبة ، وكان أحيانا يضعف ، ولكنه كان لا يطيق أبدا ان يرتكب الفحشاء ولو بالنظر[١٤] .

وكل خروج جنسى عن مؤسسة الزواج يمثل حراما ، وخطيئة ، واقترانا بالشيطان . الأوسطى شرف يقاوم

اشتهاءه للمرأة الرومية ذات الأرداف ، مستعيذا بالله ومتسائلا : هل سلطها الشيطان عليه[١٥] ؟. والطفل الذى يرقب خيانة أمه مع عشيقها يصف لقاءهما بأنه شيطانى متوحش[١٦] . وأحد الإخوان المسلمين يتحدث لزعيمه عن عشق الشاب الإخوانى للسجينة الشيوعية فى إطار شيطانى : ألم أقل لك يا مولانا ؟ لقد سحرته .. الشيطانة ، ركبته . ثم يتوجه بحديثه إلى الشاب العاشق : ما دامت الشيطانة قد ركبتك ، فقد حل دمك أنت ، قبل أن يحل دمها هى[١٧] . إنه ليس قانونا خاصا بمجموعة من الأفراد ، ولكنه قانون دينى عام : ما اجتمع رجل وامرأة إلا كان الشيطان ثالثهما[١٨] .

ورغم أن مؤسسة الزواج ، بقواعدها ، وقيودها ، تتسع للرجل والمرأة معا ، فإن للرجل خصوصية دينية واجتماعية .

من الناحية الدينية فإن للرجل حق الزواج بأكثر من واحدة . وعندما يستسلم أبو سيد لعجزه الجنسى يائسا من الشفاء ، فإنه يمنى نفسه بتعويض هزيمته من حلال ابنه : وحتبقى راجل .. وأجوزك يا سيد .. سيد .. حجوزك واحدة .. حلوة .. لا .. أربعة .. أربعة حلوين عشان خاطرك .. وتبقى راجلهم[١٩] .

ومن الناحية الاجتماعية ، فإن «خطيئة» المرأة تختلف عن «خطأ» الرجل حتى لو كان الفعل واحدا ، وهو فى العملية الجنسية لابد أن يكون واحدا ، عند العثور على الطفل اللقيط الميت ، يفكر فكرى أفندى مأمور التفتيش فى «فاعلة» الخطيئة ، وكأنه ليس للخطيئة فاعل أيضا : ترى كيف تكون فاعلة ذلك الحرام ؟ أو على وجه الدقة ، كيف تكون الزانية ؟ ما من مرة ذكرت أمامه الكلمة إلا واقشعر بدنه ، مع أنه كان له مثلما لمعظم الناس علاقات قبل أن يتزوج وحتى بعد أن تزوج . ولكن كأنما كان يستبعد أن يوجد نساء فى العالم يخطئن مثلما تخطىء النساء معه ، وكأنما من أخطأن معه لسن زانيات .. الزانيات هن من يخطئن مع غيره[٢٠] .

ويواصل الرجل تفكيره الذى يميز بين الرجل والمرأة ، إلى درجة الفصل التام بينهما من الناحية الجنسية ، ولكنه لا يبحث عمن قد يصلح ليكون الأب .. هو يبحث عن الأم . فهو مستعد أن يصدق الحرام فى النساء . الرجل دوره فى الحرام طيّارى ، أما المرأة فدورها أساسى .. هو يبحث عن الأم .. وفى بحثه هذا لم يترك أحدا[٢١] .

وهذا التمييز بين الرجل والمرأة لا ينفى عمومية المشكلة الجنسية ، وصدامها مع الدين ، الذى ينظم العلاقة ، ولا يسمح بالخروج عن هذا التنظيم.ما الذى يفعله المحرومون والمحرومات جنسياً . ما الذى تفعله الزوجة التى تعانى الحرمان رغم زواجها ؟ هل يملك الدين ورجاله إجابة نهائية حاسمة ؟: سؤال زلزل كيانى مرة .. من شابة كان .. الأقدام التى تسمرت عينى عليها كانت بالقطع شابة .. المشكلة تبوح بها فى تردد ثم بلا خجل تنطق .. الزوج كف من شهور عن معاشرتها !! ولا فائدة ، فإدمانه السبب .. وإدمانه ميئوس . ومحاولاتها فشلت .. وتخاف الفتنة .. ماذا تفعل[٢٢] ؟

لا يجيب الشيخ عبد العال ، ولا يملك أن يجيب . الإجابة العملية تحققها الشيخة صابحة فى «**أكبر الكبائر**» لقد صبرت طويلا على دروشة زوجها الشيخ صديق ، وإهماله لها ، وينتهى الصبر مع عشيق شاب يعانى من الحرمان هو الآخر . كان الشيخ صديق يصب نقمته على زوجته ، قبل أن تبدأ علاقتها الجنسية مع محمد ، لأنها لا تصلى . فإذا صلّت ظل يواصل نقاره حتى تصوم «الستة» ، ولم يتركها إلا وقد ألبسها الطرحة البيضاء[٢٣] . وبعد أن تبدأ العلاقة ، تتغير الشيخة ،

وتتغير نظرة زوجها إليها . فى تلك الأيام كان الشيخ صديق فى أسعد حالاته ، فقد كفت زوجته تماما عن مناقشته الحساب ، وتذكيره بالفأس ، والأرض ، واكتفت بإلقاء نصائحها لابنها جاد الذى بدأ يخرج الفأس من مكمنها ، ويسرح بها الغيط ، بل الأكثر من هذا أنه بدأ يلاحظ أن زوجته قد أصبحت شيخة بحق وحقيق كما يناديها الناس ، ففى صلاتها إخلاص حقيقى ، وفى دعواتها إلى الله أن يغفر لها ما تقدم من ذنوبها وما تأخر تبتهل بصوت خارج من أعماق نفسها ، ولم تعد أبدا فى حاجة إلى أن يذكرها بالنوافل أو توزيع الحسنات(٢٤) .

إن **السقوط الجنسى** للشيخة صابحة لا يتناقض مع إيمانها الدينى ، بل إنه يقودها إلى التشبث بالدين لتحقيق التوافق بين خطيئتها وإيمانها . لقد عانت من **الحرمان الجنسى** ، وعندما تشبع حرمانها ، فإنها لا تتنكر للدين ، الجوع إلى الجنس ، والحاجة إلى الدين ، سمتان إنسانيتان لا تناقض بينهما حتى لو تحقق الإشباع الجنسى بطريقة غير مشروعة ، خارج المؤسسة الشرعية التى يقرها الدين . لقد تورطت الشيخة صابحة فى الخطيئة مضطرة مدفوعة بالحرمان ، وبالتمسك بالصلاة والصدق فى الدعاء ، والإخلاص فى الابتهال ، والحرص على توزيع الحسنات ، تحاول أن تعوض ما تحسه من تفريط ، وما تمارسه من خيانة لدينها وزوجها معا .

ولا يختلف الشيخ **عبد العال** فى حرمانه وحيرته عن الشيخة صابحة . فى حى الباطنية ، حيث عين إماما لمسجد الشبوكشى ، يتعرض إيمانه لامتحان عصيب . وكانت لى لى ، أعجوبة الحى بجمالها المصرى الإنجليزى ، أصعب ما فى الامتحان :

ـ عايزاك تعلمنى الصلاة .

ـ عندى كتاب خذيه .

ـ أنا عايزة درس خصوصى(٢٥) !

يقاوم الشيخ الشاب ويعانى من الامتحان الصعب ، وتتحول لى لى إلى شيطان جميل : هى الشيطان كاملا غير منقوص . فالإغراء فيها كامل غير منقوص .. نائمة هى تتقلب .. جسدها فائر .. يغلى .. وعلى الفراش ، وفى دفعات ، يتدفق ! هذا صدرها ، هذا شعرها يسيح ، وعلى موجات يغطى الصدر . والبطن .. وينحسر ، وتتقلب !.

يارب

مستغيثا صرخت .. ليست استغاثة أرضى لملأ أعلى ، ولا ناطقة بلسان ضعف البشر .. هى استغاثتى أنا .. كنت قد بدأت أغرق .. أواصل النظر لا عن رغبة فى المجابهة وتصعيب الامتحان .. وإنما عن عجز أن أكف عن النظر(٢٦) .

ورغم الاستغاثة ، ينهار الشيخ ، ويجذبه الجسد ، ولا يجد الإمام الشاب عاشق الله إلا أن يعترف بانتصار الشيطان : استقبلت القبلة ونويت .. فتحت عينى .. كانت لى لى فى منتصف القبلة نائمة ، عارية ، مبعثرة مفتحة ، يتموج شعرها على جسدها وينحسر .. عفوك يا إلّهى .. فلقد أخفيت عنك الحقيقة .. الشيطان انتصر !.

وبينما الجميع ساجدون كالقطيع بعد طول ضلاله ، كنت قد تسللت عبر النافذة الملاصقة للقبلة ، وفى لمح البصر كنت أدق غرفة الدور الثانى السطوح فى البيت المقابل . لى لى وقد لفت نفسها بملاءة السرير تفتح . بابتسامة مرعوبة ، قلت لها ، وأنا أفك زرار الكاكولة الأعلى **«جئت أعلمك الصلاة»**(٢٧) .

ليس فى هزيمة صابحة وعبد العال ما يوحى بهزيمة الدين ، وليس فى انتصار الشيطان من خلال عضلات محمد ، وجسد لى لى ما يعنى انتصار الجنس ،

ذلك أن فكرة التناقض ليست واردة ، وإن كان الصراع قائما .

فى قصتـه «جيوكـونـدا مصـريـة» يقـول يـوسف إدريس : **فكل قداسات الدنيا من المحال أن تباعد بين القوتين الأعظم للحياة إذا وجدتا ، الرجل والمرأة ، إذ ثـالثهمـا هـو القـانـون الشيطـانى الـذى لا يمكن عصيانه**(٢٨) .

لو تغيرت الصياغة قليلا ، وتحول القانون «**الشيطانى**» إلى القانون «**الإنسانى**» لانتفى التناقض وبقى الصراع ، والصراع أهون ، لأنه لا ينفى الأطراف المشاركة فيـه ، ولا يلغى وجودها حتى لو تعرضت لهزيمة مؤقتة .

ليس مـن المصلحـة أن يتـم التطـاحـن ، ويتحقـق التناقض ، ويتمزق الإنسان ، مضيفا إلى أعبائه العديدة عبئا لا علاج له : **عبء الاختيار بين الدين والدنيا** .

الهوامش :

١ ـ قصة «سنريزم» ، مجموعة« بيت من لحم : ١١٧

٢ ـ نفسه : ١١٢

٣ ـ نفسه : ١٠٦

٤ ـ قصة «بيت من لحم» ، مجموعة «بيت من لحم» : ٥

٥ ـ نفسه : ١٢ ـ ١٣

٦ ـ نفسه : ١٣

٧ ـ قصة «الشيخ شيخة» ، مجموعة ، آخر الدنيا« ١٦

٨ ـ نفسه : ١٨

٩ ـ نفسه ـ ٢٣

١٠ ـ نفسه : ٢٨

١١ ـ قصة «دستور .. يا سيدة ، مجموعة «النداهة» : ٢٢١

١٢ ـ قصة «داوود» ، مجموعة «قاع المدينة» : ٨٢

١٣ ـ قصة «بيت من لحم» ، مجموعة «بيت من لحم» : ٩

١٤ ـ قصة «أم الدنيا» ، مجموعة «أرخص ليالى» : ٩٤

١٥ ـ نفسه : ٩٤

١٦ ـ قصة «لأن القيامة لا تقوم» ، مجموعة «لغة الآى آى : ١١٥

١٧ ـ قصة «اقتلها» ، مجموعة «اقتلها» : ٨٦

١٨ ـ قصة «العملية الكبرى» ، مجموعة «النداهة» : ١٧٩

١٩ ـ قصة «أبو سيد» ، مجموعة «أرخص ليالى» : ٣٦

٢٠ ـ الحرام : ١٠

٢١ ـ نفسه ـ ١١

٢٢ ـ قصة «أكان لابد يالى لى أن تضيئى النـور» ، مجموعـة «بيت من لحم» : ٢٣

٢٣ ـ قصة «أكبر الكبائر» ، مجموعة «بيت من لحم» : ٦٤

٢٤ – نفسه ٦٩

٢٥ ـ قصة «أكان لابد يالى لى أن تضيئى النور» ، مجموعة ، «بيت من لحم» : ٢٦

٢٦ ـ نفسه : ٢٩

٢٧ ـ نفسه : ٣٥

٢٨ ـ قصة «جيوكوندا مصرية» ، مجموعة «أنا سلطان قانون الوجود» : ٣٧

تأليف : جابريل جارثيا ماركث
ترجمة : محمد أبو العطا

ماريا دوس برازيريس



● قصة قصيرة للكاتب الكولومبي « جابرييل جارثيا ماركث » الحائز . على جائزة نوبل فى الادب لعام ١٩٨٢ . كتبها فى مايو ١٩٧٩ ولم تنشر بعد فى كتاب . وكانت جريدة « البابيس (elpais) الإسبانية قد نشرتها لاول مرة فى ١٤/١٢/١٩٩١ .

وصل مندوب وكـالة دفن المـوتى فى موعـده بالضبط وماريا دوس برازيريس لا تزال فى برنس الحمام وراسها مليئة « بالـرولوهـات » ، فلم يسعفها الـوقت سوى لكى تضع وردة حمراء فى أذنها حتى لا تبدو منفرة كما كانت تشعر . ولقد اشتد أسفها للحالة التى كانت عليها لا سيما عندما فتحت الباب ووجدت أنه لم يكن موثقا كئيبا ــ كما كانت تتخيل هيئة « تجار الموت » ــ وإنما كان شابا خفرا يـرتدى سـترة مربعـات وربطة عنق نقشت عليهـا طيور ملونة . لم يكن يرتدى معطفا على الرغم من تقلب الربيع فى برشلونة ، فالرذاذ والرياح الزاوية تجعلها أقـل لطفا فى الربيع منها فى الشتاء . كانت تلك إحدى المرات المعدودة التى شعرت فيها ماريا دوس برازيريس بالخجل وهى التى اعتادت استقبال الرجال فى أية ساعة . كانت وقد أتمت السادسة والسبعين من عمرها متيقنة من انهـا ستلاقى ربها قبل عيد الميلاد ، ومع ذلك أوشكت أن تغلق البـاب وتطلب من « بائع الجنازات » أن ينتظر برهة إلى أن ترتدى ملابسها لتستقبله كما يجب،بيد أنها سرعان ما أدركت أنه قد يتجمد من البرد عند عتبة الباب المظلمـة فأدخلتـه . قالت :

ــ استميحك العذر لمظهرى الخفاشي ، لكن لى أكثر من

٥٠ عاما فى قطلونيا وهذه هى المرة الأولى التى يأتى فيها أحد فى الموعد المحدد .

كانت تتحدث القطلونية بطلاقة بل بنقاء ربما عفا عليه الزمن ، وإن شابها بعض موسيقى برتغاليتها المنسية على الرغم من تقدم سنها ومن « البكليهات » المعدنية كانت لا تزال سمراء رشيقة موفورة الحيوية ، ذات شعر متين وعينين صفراوين قاسيتين ، فمنذ زمن بعيد كانت قد فقدت أية شفقة نحو الرجال . أما البائع الذى بهره ضوء الشارع فلم يعلق بشىء بعد أن مسح حذاءه فى حصيرة المدخل المصنوعة من القنب وقبل يدها بايماءة احترام . قالت ماريا دوس برازيريس مقهقهة :

ـ لقد ذكرتنى بالرجال أيام شبابى . اجلس .

برغم كونه جديدا على هذه المهنة ، تعلم الا يعول كثيرا على مثل هذا الاستقبال الحافل فى الثامنة صباحا خاصة من عجوز بلا رحمة بدت له للوهلة الاولى هاربة من القارة الأمريكية . لذا وقف على مقربة خطوة من الباب دون أن يدرى ماذا يقول بينما تزيح ماريا دوس برازيريس ستائر النوافذ المصنوعة من الألياف الصناعية ضوء إبريل الوهن أنار بالكاد أركان الصالة الصغيرة قريبة الشبه بمحل عاديات . كانت كلها أشياء تستخدم فى الحياة اليومية ليس أكثر ، وبدا كل شىء فى مكانه الطبيعى ، ينم عن ذوق سليم يتعذر معه أن يكون ثمة منزل آخر بهذه العناية فى مدينة قديمة وغامضة كمدينة برشلونة . قال : أستمحيك عذرا ، لقد أخطأت المنزل .

قالت :

ليتك فعلت ، بيد أن الموت لا يخطىء .

على مائدة حجرة الطعام ، بسط البائع خريطة ذات ثنايا عديدة كأنها خريطة ملاحة بها تقسيمات ذات ألوان مختلفة وصلب عدة وأرقام بكل لون . أدركت ماريا دوس برازيريس أنها الخريطة الكاملة الخاصة بمدافن مونجوى الشايعة[١] وتذكرت بفزع قديم جبانة ماناوس[٢] تحت أمطار أكتوبر : كان التابير[٣] يعيث بين توابيت بلا أسماء وأضرحة مغامرين بزجاجها الفلورنسى . ففى أحد أيام طفولتها أضحى نهر الأمازون بعد الفيضان مستنقعا مثيرا للغثيان ، رأت التوابيت المهشمة تطفو فى بهو منزلها وقد أطلت من شقوقها بقايا ثياب وشعر الموتى . كان هذا سبب اختيارها تل مونجوى لترقد فى سلام بدلاً من جبانة سان خيرباسيو القريبة والعائلية .

قالت : أريد مكانا لا تصله المياه أبدا .

قال البائع مشيرا إلى مكان على الخريطة بمؤشر متعدد الأطوال كان يحمله فى جيبه كقلم حبر من الفولاذ :

هنا بالطبع . لا يمكن لأى بحر أن يرتفع إلى هذا المكان .

بحثت فى الخريطة الملونة حتى عثرت على البوابة الرئيسية . بالقرب منها اصطفت ثلاث مقابر متجاورة متشابهة خلت شواهدها من الأسماء ، تضم رفات بوينا بنتورا دوروتى[٤] وزعيمين فوضويين آخرين من ضحايا الحرب الأهلية . كل ليلة شخص ما كان يكتب أسماءهم على الشواهد الخالية ، بالقلم الرصاص أو بالطلاء أو بالفحم أو بقلم ظلال الوجه أو بطلاء الأظافر ، وكل صباح كان الحراس يمحونها حتى لا يعلم أحد من يرقد تحت الرخام الأصم . وماريا دوس برازيريس التى شهدت جنازة دوروتى ـ أشد الجنازات حزنا وصخبا فى تاريخ برشلونة ـ ودت لو دفنت إلى جواره ، بيد أنه لم تكن

هناك مقبرة واحدة خالية فى الجبانة الشاسعة المزدحمة . لذا رضيت بما هو ممكن . قالت :

ــ بشرط ألا تحشرونى فى واحد من تلك الصناديق التى يقسط ثمنها على خمس سنوات ويرقد المرء فيها كأنه فى صندوق بريد .

ــ ثم عندما تذكرت فجأة الشرط الأساسى أضافت :

وقبل كل شىء لابد أن أدفن فى وضع الرقاد .

كانت بالفعل قد سرت شائعات بأنه يتم دفن الجثث رأسيا لتوفير المكان ، وذلك كرد فعل لبيع دفعة من المقابر بالتقسيط أحدثت جلبة . شرح البائع فى دقة من يحفظ خطبة عن ظهر قلب رددها كثيرا أن تلك الشائعات فرية شريرة من قبل المؤسسات الجنائزية التقليدية للنيل من نظام بيع المقابر بالتقسيط وهو نظام جديد . وبينما هو مستغرق فى شرح ذلك سمعت بالباب ثلاث طرقات خفيفة فصمت حائرا لكن ماريا دوس برازيريس أومأت إليه أن يستمر . قالت فى صوت خفيض :

ــ لا تلق بالا . إنه نوى .

استأنف البائع حديثه واقتنعت ماريا دوس برازيريس بما قال . ومع هذا وقبل أن تفتح الباب أرادت أن توجز نهائيا وبأدق وأخص التفاصيل فكرة نضجت فى قلبها على مدى سنوات طوال ، منذ فيضان مانـاوس الأسطورى .

قالت :

ــ ما أريد أن أقوله هو أننى أبحث عن مكان أرقد فيه تحت التراب ، وإن أمكن فى ظل الأشجار فى الصيف ومن حيث لا يخرجنى أحد بعد مرور بعض الوقت ليلقى بى فى القمامة .

فتحت باب المنزل فدلف كلب صغير بلله المطر وله هيئة رثة لا تتناسب بحال مع بقية المنزل . كان عائدا من نزهته الصباحية بالمنازل المجاورة ، وعندما دخل أصيب بنوبة من الهياج . قفز فوق المائدة ينبح بلا وعى وكاد يلوث خريطة الجبانة بأقدامه المتسخة بالطين . نظرة واحدة من صاحبته كفت كى تهدىء اندفاعاته . قالت له دون صياح :

ــ نوى ، انزل من هنا .

تقلص الحيوان ونظر إليها ملتاعا وانحدرت دمعتان رائقتان على مخطمه . حينئذ عاودت ماريا دوس برازيريس الانتباه إلى المندوب فوجدته متحيرا . صاح :

يا للشيطان ، لقد بكى !

اعتذرت ماريا دوس برازيريس نيابة عن كلبها بصوت خفيض :

ــ إنه مهتاج لرؤيتك هنا فى مثل هذه الساعة . عموما ، هو يدخل البيت فى حرص يفوق حرص الرجال ، فيما عداك بالطبع حسبما رأيت

ردد البائع :

ــ ولكنه بكى ، بحق الشيطان .

ثم أدرك فى الحال أنه وقع فى خطأ فاعتذر خجلا :

ــ معذرة يا سيدتى ، لكن هذا لم يحدث حتى فى السينما .

قالت :

ــ يمكن لكل الكلاب أن تفعل ذلك لو دربت ، لكن ما يحدث هو أن أصحابها يضيعون الوقت فى تعليمها عادات تتسبب فى معاناتها كالأكل فى أطباق أو قضاء

حاجتها فى أوقات معينة وفى مكان معين . هم فى المقابل لا يعلمونها الأشياء الطبيعية التى تحبها كالضحك والبكاء . أين توقفنا ؟

لم يكن ينقص شىء . اضطرت ماريا دوس برازيريس إلى قبول الصيف بلا أشجار لأن الشجر الوحيد الموجود فى المقابر كانت ظلاله مقصورة على رجالات النظام . فيما عدا ذلك ، كانت شروط ونصوص العقد غير ذات أهمية ، لأنها كانت تطمع فى الاستفادة من التخفيض إذ ستدفع الثمن نقدا .

لم يكن المندوب قد تفحص بعد المنزل بنظرة واعية عندما انتهيا من كل شىء وأخذ يحفظ الأوراق فى حقيبته ، كان لرونق المنزل عبق سحرى جعله ينتفض . عاد ببصره إلى ماريا دوس برازيريس كأنه يراها لأول مرة . سألها :

ــ هل أستطيع أن أسألك سؤالا شخصيا ؟

أوصلته إلى الباب .

ــ طبعا ، طالما لا يتعلق بسنى ؟

ــ لى ولع بتخمين مهن الناس من الأشياء الموجودة فى بيوتهم ، والحقيقة أننى هنا لا أستطيع ذلك . ما هى مهنتك ؟

أجابته ماريا دوس برازيريس وقد خنقها الضحك :

ــ إننى عاهرة يا بنى ، أم أن ذلك لم يعد بعد ملاحظا ؟

احمر وجه البائع . قال :

ــ آسف .

قالت وهى تأخذه من ذراعه حتى لا يرتطم بالباب :

ــ لك أن تتخيل أسفى أنا . اسهر على نفسك واحذر أن يصيبك مكروه قبل أن تدفننى فى مثوى أمين .

بعد أن أغلقت الباب حملت الكلب وشرعت فى تدليله ثم انضمت بصوتها الأفريقى الجميل إلى كورال الأطفال الذى أخذ يسمع فى تلك اللحظة بين صغار الحى . قبل ذلك بثلاثة شهور رأت فيما يرى النائم اقتراب أجلها.منذ تلك اللحظة شعرت بارتباط أشد نحو هذا المخلوق الذى يشاطرها وحدتها . كانت قد أعدت لتوزيع متعلقاتها بعد موتها وحددت مصير جسدها بدقة شديدة بحيث تستطيع أن تقضى فى تلك اللحظة نحبها دون أن تفاجىء أحدا . كانت قد تقاعدت بمحض إرادتها وبثروة ادخرتها « حجرا على حجر » لكن بلا تضحيات مريرة ، واختارت سكنى حى « جراثيا »[٥] العريق النبيل كملجأ أخير . اشترت شقة (دور سحرى) متهدمة كانت لها دائما رائحة الرنجة المدخنة واحتفظت حوائطها التى أكلتها الأملاح بآثار أعيرة نارية تذكر بمعركة بلا مجد[٦] . لم يكن ثمة بواب وكانت تنقص السلم الرطب المعتم بعض الدرجات مع أن جميع الشقق كانت مأهولة . قامت ماريا دوس برازيريس بتجديد الحمام والمطبخ وغلفت الحوائط بألوان بهيجة ووضعت زجاجا مشطوفا وستائر من المخمل فى النوافذ . وأخيرا نقلت الأثاث الفاخر وأطقم المطبخ والديكور والصناديق المبطنة بالحرير والديباج التى سرقها الفاشيون من القصور التى هجرها الجمهوريون بعد هزيمتهم واشترتها هى قطعة تلو القطعة على مدى سنوات فى صفقات سرية وعلى أنها مستعملة . كانت صداقتها بكونت كاردونا الذى لم ينقطع عن زيارتها الجمعة الأخيرة من كل شهر ليتناول عشاءه ويمارس معها حبا روتينيا هى الصلة الوحيدة التى تربطها بالماضى . بيد أنه حتى تلك الصداقة القديمة عاشت رهن التكتم ، فقد كان الكونت يترك سيارته التى تحمل شعار أسرته على مسافة كبيرة ويصل إلى منزلها مشيا على قدميه وبعيدا عن الضوء ،

وذلك حفاظا على شرفها وعلى شرفه أيضا . ولم تكن لماريا دوس برازيريس صلة بأحد فى البناية فيما عدا الشقة المقابلة لها حيث يقطن زوجان لهما طفلة فى التاسعة من عمرها . ولقد عنَّ لها من غير المعقول — وإن كانت تلك هى الحقيقة — الا تلتقى بأحد غيرهم فى الدرج . ومع هذا فإن تقسيم إرثها أثبت لها تأصلها بين جيران قطلونيين اقحاح تأسس شرفهم القومى على الحياء . حتى أقل متعلقاتها نفعا وزعتها بين أقرب الناس إلى قلبها ، أى أقرب الناس إلى شقتها .

فى نهاية الأمر لم تكن مقتنعة تماما بأنها كانت عادلة ولكنها تأكدت فى الوقت ذاته من أنها لم تنس أحدا استحق شيئا أعدت لذلك بدقة جعلت موثق عقود شارع أربل — المعروف بأنه رأى الكثير — لا يصدق عينيه عندما رآها تملى على مساعديه عن ظهر قلب قائمة دقيقة بممتلكاتها ، كل شىء باسمه الدقيق ، وبقطلونية العصـور الوسطى ، وكذلك قائمة ورثتها ومهنهم ومحل إقامتهم والمكانة التى يحتلونها فى قلبها . بعد زيارة « بائع الجنازات » ، صارت واحدة من زوار الجبانة المعتادين ايام الآحاد . ومثلما كان يفعل جيرانها فى الجبانة ، زرعت زهورا للفصول الأربعة وسقت العشب النامى وشذبته بمقص التقليم حتى تركته على هيئة بسط قصر البلدية ، واعتادت المكان إلى حد أنها تعجبت كيف بدا لها موحشا فى بادىء الأمر . فى أول زيارة لها ، خفق قلبها إذ رأت المقابر الثلاث بلا أسماء ، لكنها لم تتمكن من التوقف لمجرد النظر إليها لوجود حارس مؤرق يقف على مقربة منها . بيد أنها فى ثالث يوم أحد اقتنصت فرصة عدم انتباهه كى تحقق واحدا من أحلامها الكبرى ، وبقلم أحمر الشفاه خطت على أول شاهد قبر غسله المطر اسم « دوزوتى » . منـذ تلك المـرة ، عاودت الكـرة كلما سنحت لها الفرصة ، احيانا تخط الاسم على قبر واحد أو على اثنين أو على الثلاثة معا ، كانت تفعل ذلك برباطة جأش بينما يهتاج القلب حنينا .

فى أحد ايام الآحاد فى أواخر شهر سبتمبر ، شهدت أول جنازة فى التل بعدها بثلاثة أسابيع ، دفنت فى القبر المجاور لقبرها امرأة شابة تزوجت حديثا ، وقبل نهاية العام شغلت سبع مقابر . لكن شتاء عاجلا مر دون أن يقترب منها . لم تشعر بأى ضيق بل كلمـا ارتفعت درجة الحـرارة ودخل صخب الحياة الجارف من النوافذ المفتوحة كلما شعرت برغبة فى الانتصار على ألغاز الرؤيا . ولقد وجدها كونت كاردونا — الذى كان قد أمضى شهور الحر فى الجبل — وجدها عند عودته أكثر جاذبية من أيام شبابها العجيب عندما كانت فى سن الخمسين .

بعد العديد من المحاولات الفاشلة ، استطاعت ماريا دوس برازيريس أن تجعل نوى يتعرف على قبرها من بين قبور التل المتشابهة . ثم أنها اجتهدت فى تدريبه على البكاء على القبر الخاوى كى يعتاد ذلك بعد موتها . واصطحبته عدة مرات سيرا على الأقدام من منزلها إلى الجبانة محددة لـه علامـات إرشاديـة كى يحفظ مسار حـافلـة « لاس رامبـلاس »[٧] ، حتى اطمـأنت إلى أنـه أتقن الطـريق وحده .

وفى يوم الأحد المخصص للاختبار النهائى ، فى الثالثة بعد الظهر ، خلعت عنه سترة الربيع — من نـاحية لأن الصيف أصبح وشيكا ومن ناحية أخرى لكى لا يستلفت النظر — وتركته وحده . رأته يبتعد صوب رصيف الظل ، يعدو عدوا خفيفا ومؤخرته مضمومـة حزينـة تحت ذيله المهتاج ، واستطاعت بعد جهد جهيد أن تحبس رغبتها فى

البكاء ــ البكاء على نفسها وعليه وعلى سنين طويلة مرة من الأوهام المشتركة ــ حتى رأته ينحرف نحو البحر عند ناصية شارع « مايور »[٨] . بعد خمس عشرة دقيقة ، استقلت حافلة « لاس رامبلاس » من الميدان المجاور ــ ميدان « ليسب »[٩] ــ محاولة رؤيته من النافذة ، وبالفعل رأته ــ بين جموع الأطفال المتنزهين يوم الأحد ــ متباعدا وجادا ، ينتظر تغير إشارة عبور المشاة فى شارع « جراثيا »[١٠] تنهدت :

ــ يا إلهى ، كم يبدو وحيدا !

اضطرت إلى انتظاره ساعتين تحت شمس « مونجوى » القاسية . حيث العديد من أهل الموتى عرفتهم قبل ذلك اليوم الجديد بكل ذكر ولكنها كادت لا تميز ملامحهم لأن ردحا طويلا من الزمن قد مضى منذ رأتهم أول مرة ، فما عادوا يرتدون ثياب الحداد ولا يلجأون إلى البكاء ، كما كانوا يضعون الزهور على القبور دون التفكير فى الموتى .

بعد ذلك بقليل وبعد أن انصرف الجميع ، سمعت زئيرا مدويا أفزع طيور النورس ثم رأت فى عرض البحر سفينة بيضاء عليها علم البرازيل وتمنت بكل جوارحها لو أحضرت لها خطابا من شخص مات من أجلها فى سجن « بيرنا مبوكو »[١١] . بعد الخامسة بدقائق ، وقبل الموعد المحدد باثنتى عشر دقيقة ، ظهر نوى فى التل يتساقط لعابه من النصب والقيظ ولكن بخيلاء الطفل المنتصر . فى تلك اللحظة زال فزع ماريا دوس برازيريس من عدم وجود من يبكى على قبرها .

كان ذلك فى الخريف التالى عندما بدأت تحس بإشارات نحسة لم تتمكن من استكناهها وإن زادت قلبها حزنا . عاودت تناول القهوة تحت أشجار السنط الذهبية فى ميدان الساعة مرتدية معطفا ياقتة من فرو ذيل الثعلب وقبعة زينت بزهور صناعية عادت فأصبحت على الموضة من فرط قدمها . شحذت غرائزها . وفى محاولة لتفسير ضيقها رصدت ثرثرات بائعات الطيور بشارع « لاس رامبلاس » وهمهمات الرجال فى مواضع بيع الكتب والذين كانوا لأول مرة منذ سنوات لا يتحدثون عن كرة القدم ، وصمت مصابى الحرب الدفين وهم يلقون بكسرات الخبز إلى الحمام . وفى كل مكان وجدت للموت علامات صريحة فى أعياد الميلاد أضيئت المصابيح الملونة بين أشجار السنط وخرجت من الشرفات موسيقى وأصوات مرحة وغدا حشد من السياح بمعزل عن مصيرنا ، المقاهى القائمة فى الهواء الطلق . ولكن حتى فى العيد كان ثمة الشعور نفسه بالتوتر المكبوت الذى سبق سيطرة الفوضويين على الشوارع . وماريا برازيريس التى عايشت تلك الحقبة ــ حقبة العواطف الكبرى ــ لم تستطع كبح جماح قلقها ، ولأول مرة أيقظتها مخالب الهلع من نومها ، ففى إحدى الليالى قتل رصاص رجال الأمن أمام نافذتها طالبا كان قد كتب على أحد الجدر بفرشة طلاء : « تحيا قطلونيا حرة » .

كانت قد عرفت هذا القلق مرة واحدة فى طفولتها فى ماناوس ، قبل الفجر بدقيقة واحدة ، حين توقفت أصوات الليل العديدة عن الصخب فجأة وتوقف فيضان المياه وتذبذب الطقس وغاص نهر الأمازون فى سكون سحيق لا يعدله إلا سكون الموت . وسط ذلك التوتر غير المحتمل وفى آخر يوم جمعة من شهر أبريل ذهب كونت كاردونا لتناول العشاء فى بيتها كالمعتاد .

بمرور الوقت تحولت زيارة الكونت إلى طقس من الطقوس . كان الكونت يصل فى موعده بين السابعة والتاسعة مساء ومعه زجاجة شمبانيا محلية لفت فى جريدة

المساء حتى لا تسترعى انتباه أحد وصندوق من الكماء المحشو ، وتعد له ماريا دوس برازيريس « كانيلونى » بالجيلاتين ودجاجة طرية فى مرقتها ــ وهما الأكلتان المفضلتان لدى القطلونيين النبلاء أيام شبابها ــ وصينية بها فاكهة الموسم . وبينما تطهو طعام العشاء كان الكونت يجلس إلى الجراموفون ليستمع إلى تسجيلات تاريخية لمقتطفات من الأوبرات الإيطالية بينما يحتسى على دفعات متباعدة كأسا واحداً من نبيذ « بورتو »[١٢] لا تفرغ قبل انتهائه من سماع الأسطوانات .

بعد عشاء طويل تتخلله محادثة متأنية كانا يمارسان من الذاكرة حبا جلوسيا طالما ترك فى كل منهما مسحة من الأسى . وقبل رحيله ، فى عجلة من أمره دائما بسبب اقتراب منتصف الليل ، كان الكونت يترك خمسا وعشرين بزيتة تحت منفضة سجائر حجرة النوم ، وهو سعر ماريا دوس برازيريس عندما التقى بها لأول مرة فى غرفة فندق بشارع « بار اليلو »[١٣] ، والشىء الوحيد الذى لم يمسه صدأ الزمن .

لم يسأل أى منهما نفسه مرة عَلاَمَ تأسست تلك الصداقة ؟ كانت ماريا دوس برازيريس تدين له ببعض صنيع ، فقد كان يسديها بعض النصح المفيد فى إدارة ما أدخرته من مال ، وعلمها تقدير القيمة الحقيقية لعادياتهاوكيف تفعل حتى لا يكتشف أنها مسروقة . لكن الأهم أنه هو الذى أرشدها الطريق إلى شيخوخة محترمة فى حى « جراثيا » عندما قيل لها فى الماخور الذى قضتْ فيه جل حياتها إنها لم تعد صالحة بمقاييس الذوق الحديث وأرادوا إرسالها إلى دار سرّية للمسنين يعلمون الأطفال فيها ممارسة الحب مقابل خمس بزيتات . وهى بدورها كانت قد قصّت على الكونت أن أمها باعتها فى ميناء ماناوس وهى فى الرابعة عشرة من عمرها وأن ضابطا أول فى مركب تركى ظل يأتيها بلا شفقة طوال رحلة عبور المحيط الأطلنطى ثم هجرها بدون مال أو لغة أو اسم فى مستنقع أضواء شارع « باراليلو » كان كلاهما يعى أن لا شىء يجمعه بالآخر لذا فإن أقسى أوقاتهما وحدة كانت تلك التى تجمعهما معا ، ومع هذا لم يجرؤ أى منهما على النيل من سحر العادة .

ولم يكن ثمة مناص من نزول كارثة قومية كى يدركا معا إلى أى حد كان يكره كل منهما الآخر ــ ولكن بأى حنان ! ــ طيلة سنوات عديدة . ثم جاءت الشرارة . كان الكونت يستمع إلى أوبرا « لا بوهيم » ، دويتو الحب ، غناء ليشا البانيزى وبينيا مينو جيلى ، عندما وافته دفعة واحدة عدة أنباء من جهاز الراديو الذى كانت ماريا دوس برازيريس تستمع إليه فى المطبخ . اقترب على أطراف أصابعه واستمع هو أيضا . كان الجنرال فرانشيسكو فرانكو ، ديكتاتور إسبانيا إلى الأبد ، قد اضطلع بمسئولية تقرير مصير ثلاثة من الانفصاليين الباسك حكم عليهم بالأعدام مؤخرا . تنهد الكونت بارتياح قائلا :

ــ سوف يعدمونهم إذا بلا رجعة . ذلك أن القائد رجل عادل .

حدجته ماريا دوس برازيريس بعينى كوبرا ملكية مشتعلتين وقد رأته على حقيقته : هرما ، حقيرا . رأت مقلتيه الجامدتين خلف نظارته الذهبية ، أسنانا لآكل جيف ، يدين مهجنتين لحيوان اعتاد الرطوبة والعتامة .

قالت :

ــ أرجو الله إذاً ألا يحدث هذا لأنهم لو أعدموا واحدا

فقط منهم سأدس لك سما في الحساء .

تملك الرعب الكونت :

ولِمَ هذا ؟

لأنني أنا أيضا عاهرة عادلة .

لم يعد كونت كاردونا بعد ذلك أبدا وتأكدت ماريا دوس برازيريس من أن آخر حلقة في حياتها قد أغلقت . لوقت قريب ، كانت تسخط إذا ترك أحد لها مقعده في الحافلة أو ساعدها في عبور الطريق أو أخذها من ذراعها لصعود الدرج ، بيد أنها انتهت ليس فقط إلى قبول ذلك بل إلى الرغبة فيه كضرورة مقززة . حينئذ طلبت عمل شاهد قبر لفوضوى بلا اسم أو تواريخ وبدأت تأوى إلى فراشها دون إغلاق مزلاج الباب حتى يتمكن نوى من الخروج بالنبأ إذا قضت نحبها وهي نائمة .

في يوم من أيام الآحاد ، بعد عودتها من المقابر وعند دخول المنزل ، التقت في بسطة السلم بالطفلة التي تسكن الشقة المقابلة . اصطحبتها إلى الشارع وحدثتها في أشياء عدة ببراءة جدة بينما كانت تراها تلاعب نوى كأنهما صديقان قديمان . في ميدان « ديامنت »[١٤] ، وحسبما خططت من قبل ، اشترت لها آيس كريم . سألتها :

ــ أتحبين الكلاب ؟

ــ كثيرا

عندئذ اقترحت ماريا دوس برازيريس على الطفلة اقتراحا راود قلبها منذ زمن بعيد . قالت لها :

ــ إذا حدث لي أي شيء اعتني بنوى بشرط أن تتركيه حرا أيام الآحاد دون أن تقلقي عليه . هو يعرف ما يفعل .

سعدت الطفلة لذلك . أما ماريا دوس برازيريس فهي بدورها كانت عائدة إلى دارها بسعادة من انتهى من تحقيق حلم أنضجته السنون في قلبه . ولم يكن مرد عدم تحقيق ذلك الحلم بتعب الشيخوخة أو تأخر الموت . كما لم يكن تحقيقه قرارا اتخذته بنفسها . بل إن الحياة هي التي كانت قد اتخذت من أجلها ذلك القرار ذات مساء جليدي من شهر نوفمبر حين هبت زوبعة مفاجئة عند خروجها من الجبانة . كانت قد انتهت من كتابة الأسماء الثلاثة على الشواهد الثلاثة وتمشى في طريقها صوب محطة الحافلات عندما ابتلت ملابسها تماما بسبب سقوط الدفعات الأولى من المطر . لم يسعفها الوقت للاحتماء بباب أي منزل من منازل حي قفر بدا غريبا عن المدينة بقبائه المتهدمة ومصانعه المغيرة ولوجود شاحنات ضخمة ضاعفت من رعبها من هطول المطر . بينما كانت تحاول تدفئة كلبها المبتل بجسدها رأت الحافلات المزدحمة وسيارات الأجرة الشاغرة وقد أطفأت لافتاتها ودون أن ينتبه أحد إلى إيماءات امرأة غارقة . وعندما ظنت أن من المستحيل حدوث المعجزة ، مرت فجأة سيارة فارهة ذات لون فولاذي شفقي لا يكاد يسمع لها أي صوت فوق الأسفلت الذي غمره ماء المطر . توقفت السيارة عند ناصية الشارع ثم عادت القهقرى إلى حيث كانت تقف هي أنزل زجاج السيارة بفعل السحر وعرض السائق عليها أن يوصلها . قالت ماريا دوس برازيريس بأمانة :

ــ إني ذاهبة بعيدا . لكنك إذا أوصلتني إلى أقرب مكان سأشكر لك هذا الصنيع .

قال هو ملحفا :

ــ أخبريني إلى أين تذهبين .

ــ إلى « جراثيا » .

ثم فتح باب السيارة دون أن يلمسه . قال :

ـــ هو طريقى نفسه ، اصعدى .

من داخل السيارة التى كانت لها رائحة الأدوية المحفوظة ، تحول المطر إلى حادث عارض غير حقيقى وتبدل لون المدينة وشعرت هى بوجودها فى عالم غريب وسعيد وبلا معاناة . كان قائد السيارة يشق طريقه فى فوضى المرور بسلاسة يشوبها شىء خارق للعادة . كانت ماريا دوس برازيريس تشعر بالحرج ليس فقط لبؤسها الواضح بل بسبب الكلب البائس النائم فى حجرها .

ـــ هذه سفينة . لم أر فى حياتى مثيلا لها ولا حتى فى الأحلام !

قالت ذلك لأنها شعرت بأن من واجبها ان تقول شيئا مناسبا .

ـــ فى الواقع أن عيبها الوحيد أنها ليست سيارتى .

أجاب هو بلغة قطلونية متعثرة ثم أضاف بالإسبانية :

ـــ قد لا يكفينى مرتب عمر بأكمله لشرائها .

تنهدت وقالت :

ـــ أتخيل ذلك .

تفحصته بمواربة وقد شع اخضرارا لانعكاس أنوار لوحة التحكم عليه ، فتبينت أنه ليس سوى مراهق شعره قصير مجعد وملامحه برونزية رومانية . اكتشفت أنه لم يكن وسيما وأن كان له سحر خاص ، وإن سترته الجلدية الرخيصة البالية تناسبه تماما ، وأن أمه لابد أن تسعد عندما تحس بعودته إلى البيت . لم يكن ثمة ما لايؤكد أن « ديبراس » هو صاحب السيارة سوى يديه اللتين تشبهان يدى مزارع .

لم يعاودا الحديث طوال الطريق ، لكن ماريا دوس برازيريس أحست أيضا بمن يختلس إليها النظر عدة مرات ، وللمرة الثانية شعرت بالألم لأنها ما زالت على قيد الحياة فى تلك السن . شعرت بأنها قبيحة ويرثى لها بمنديل المطبخ الذى لفت به رأسها بإهمال عندما هطل المطر وبمعطفها الخريفى الذى لم يعن لها أن تغيره لأنها كانت تفكر فى الموت .

بدأ توقف المطر عندما وصلا حى « جراثيا » . كان الوقت ليلا ومصابيح الشارع مضاءة . طلبت ماريا دوس برازيريس من قائد السيارة أن يتركها عند ناصية قريبة . ولكنه أصر على توصيلها حتى باب بيتها ، بل إنه أوقف السيارة فوق الرصيف حتى يمكنها النزول دون أن تبتل . أطلقت الكلب وحاولت الخروج من السيارة بما يسمح لها جسدها من وقار ، وعندما التفتت لتشكر قائد السيارة اصطدمت بنظرة رجل جعلتها تفقد أنفاسها . احتملت تلك النظرة لحظة دون أن تفهم جيدا من كان ينتظر ماذا وممن ؟ عندئذ سألها بصوت طليق :

ـــ أأصعد ؟

شعرت ماريا دوس برازيريس بالمهانة . قالت .

ـــ أشكرك شكرا جزيلا أن أحضرتنى إلى هنا لكن لا أسمح لك أن تهزأ بى أجابها بجدية قاطعة :

ـــ ليس لدى أى سبب كى أهزأ بأحد وخاصة بامرأة مثلك .

عرفت ماريا دوس برازيريس فى حياتها رجالا كثيرين مثل هذا الرجل ، وأنقذت من الانتحار آخرين أكثر جرأة منه ولكنها لم تكن قد جربت من قبل الخوف من اتخاذ القرار . سمعته يلحف دون أدنى تغير فى نبرة

صوته .

ــ أأصعد ؟

نأت عنه دون أن تغلق باب السيارة وأجابته بالإسبانية لتتأكد من أنه سيفهمها :

ــ افعل ما يعن لك .

دخلت الدهليز الذى يضيئة نور الشارع الشاحب المائل وبدأت صعود الدرج وقد ارتعدت ركبتاها وخنقها خوف كان يمكن أن تتخيله ساعة الموت فقط . عندما توقفت أمام باب شقتها وهى ترتعش فى اضطراب بحثا عن المفتاح فى حقيبة يدها ، سمعت صفق بابى السيارة فى الشارع . حاول نوى ، الذى كان قد سبقها ، النباح . نهرته بهمس محتضر : « صه » . فى الحال تقريبا سمعت وقع الخطوات الأولى على السلم فخشيت أن ينخلع قلبها من مكانه . فى أجزاء من الثانية راجعت تلك الرؤيا التى غيرت مسار حياتها طوال سنوات ثلاث وأدركت خطأ تفسيرها . قالت لنفسها فى فزع : « يا إلّهى لم يكن الموت إذاً » .

أخيرا اهتدت إلى ثقب المزلاج متسمعة الخطوات المعدودة فى الظلام وتصاعد أنفاس شخص ما خائف مثلها يقترب . حينئذ أدركت أن انتظارها أعواما وأعواما وعذابها الطويل حبيسة العتامة لم يضيعا سدى ولو كان ذلك من أجل أن تعيش لحظة واحدة كتلك اللحظة .

الهوامش

(١) **مونجوى** (Montjuic) : تلال قريبة من قلب برشلونة ، بها قصر لإقامة المعارض ومضمار للسباقات الرياضية .

(٢) ماناوس (Manaos) : مدينة برازيلية وميناء على نهر الأمازون .

(٣) حيوان يعيش فى الغابات الرطبة فى أمريكا وآسيا الاستوائية ، لحمه شبيه بلحم البقر .

(٤) زعيم فوضوى إسبانى شهير .

(٥) جراثيا (Gracia) : من أحياء برشلونة العتيقة .

(٦) إشارة إلى معارك الحرب الأهلية الإسبانية .

(٧) اسم يطلق على أعرق شوارع برشلونة ويطلق أيضاً على الميدان الشهير الذى يصب فيه

(٨) شارع فى قلب برشلونة .

(٩) ميدان قريب من « لاس رامبلاس » .

(١٠) شارع متفرع من ميدان « قطلونيا » .

(١١) ميناء برازيلى ارتبط اسمه بعهود الاستكشافات والصراع بين الدول الأوروبية للسيطرة على القارة الأمريكية .

(١٢) نبيذ برتغالى شهير .

(١٣) باراليلو (Paralelo) : شارع الملاهى الليلية فى برشلونة .

(١٤) ميدان ديامنت (Diamante) : ميدان فى قلب برشلونة له شهرة أدبية .

قصة للكاتب البرازيلى : ماشادو دي أسيس

ترجمها عن الإنجليزية : خليل كلفت

حكـــاية ســـــكندرية



عن المؤلف

ماشادو دى أسيس (١٨٣٩ ـ ١٩٠٨) روائى ، وكـاتب قصة قصيـرة ، وشاعـر برازيلى ، وهو أبو الادب البرازيلى الحديث ، وتعدّه الناقدة الشهيرة سوزان سونتاج اعظم عبقرية أدبية أمريكية لاتينية إلى يومنا هذا . تقوم شهرته على ثلاثيته الروائية : كتابة على قبر براس كوباس ١٨٨٠ ، كينكاس بوربا (الفيلسوف أم الكلب) ١٨٩١ ، دون كازمورّو ١٩٠٠ والروايتان الأخيرتان مترجمتان إلى العـربية بـالإضافـة إلى القصص القصيرة والشعر .

الفصل ١ : فى عرض البحر

« عجبا ، ياعزيزى ستروبيوس ! لا ، هذا مستحيل ! لن يصدق أحد أبدا أن دم فأر ، يُعْطَى لشخص ليشربه ، يمكن أن يحوّله إلى لصّ »

« قبل كل شىء ، يافيثياس ، أنت تُغفل شرطا : الفأر ينبغى أن يلقى حتفه تحت مشرط الجرّاح إذا كان لنا أن نفوز بالخلاصة الرقيقة التى تؤدى إلى النتيجة المنشودة . ثانيا ، ما دمت تشير إلى مثال الفأر ، أريدك أن تعلم أننى أجـريت فعلا التجـارب الخـاصـة بنظـريتى ، ونجحتُ بالفعل ، فى إنتاج لص ! » « لص حقيقى ؟ »

« سرق عباءتى بعد التجربة بثلاثين يوما ، لكنه ترك لى

أعظم سعادة فى العالم : إثبات نظريتى . ماذا خسرت ؟ قطعة بالية من قماش خشن . ماذا كسب الكون ؟ الحقيقة الخالدة . نعم ، ياعزيزى فيثياس ، هذه هى الحقيقة السرمدية . فالعناصر المكوّنة للص متضمنة فى دم الفأر ، وتلك الخاصة بالإنسان الصبور فى دم الثور ، وتلك الخاصة بالإنسان الجسور فى دم النسر ... »

« وتلك الخاصة بالإنسان الحكيم فى دم البوم » ، قاطع فيثياس ، مبتسما .

« لا ، فالبوم مجرد رمز ، غير أن دم العنكبوت ، إذا نحن استطعنا بطريقة ما أن ننقله إلى كائن بشرى ، سيمنح ذلك الإنسان مبادىء الهندسة والحساسية الموسيقية . وبسرب من طيور اللقالق أو السنونو أو الكراكى سأصنع صعلوكا من شخص منزلى . ويحتوى دم اليمامة على العنصر الجوهرى للإخلاص الزوجى ، ويحمل دم الطاووس العناصر الأساسية للصّبابة ... باختصار ؛ وضع الآلهة جوهر كافة القابليات البشرية فى حيوانات البرّ والماء والجوّ . والحيوانات هى حروف الهجاء ، أما الإنسان فهو بناء الجملة . هذه فلسفتى الجديدة ، وهذا ماسأكشفه فى بلاط بطليموس العظيم » .

هزّ فيثياس رأسه وأخذ يحدّق فى البحر . كانت السفينة متجهة إلى الإسكندرية بحمولتها الثمينة المتمثلة فى هذين الفيلسوفين ، اللذين كانا يحملان ثمار العقل المستنير إلى ذلك المستودع للمعرفة . وكان الفيلسوفان صديقين قديمين وكان كل منهما أرمل فى الخمسينيات من عمره . وكان تخصُّصهما الميتافيزيقا ، لكنهما كانا ملمّين أيضا بالفيزياء والكيمياء والطب والموسيقى . وقد صار أحدهما ، ستروبيوس ، عالم تشريح ممتازا ، بعد أن قرأ أبحاث هيروفيلوس مرارا . وكانت قبرص موطن كلٍّ من الرجلين ، لكنّ لأن من الصحيح أنه لا كرامة لنبىّ فى وطنه فإن القبارصة لم يقدموا قط لهذين الفيلسوفين الاحترام الواجب . على العكس ، كانا مكروهيْن وكان أولاد الشوارع يُفرطون فى الاستهزاء بهما . غير أن هذا لم يكن السبب الذى دفعهما إلى مغادرة وطنهما . فعندما عاد فيثياس من رحلة ، ذات يوم ، اقترح أن يذهبا هو وزميله إلى الإسكندرية ، حيث تمتعت الفنون والعلوم بأعلى تقدير . وافق ستروبيوس ، ورحل الاثنان . وفى تلك اللحظة فقط ، بعد إبحار السفينة ، كشف مُنشىء المذهب الجديد عنه لرفيقه ، مصحوبا بكافة تأملاته وتجاربه الأخيرة .

« وهو كذلك » ، قال فيثياس ، رافعا رأسه . « لا يمكننى تأكيد أو إنكار أىّ شىء . سأدرس نظريتك ، فإذا وجدتُها سليمة ، سآخذ على عاتقى مهمة تطويرها وإعلان سرّها للعالم » .

« عاش هيليوس ! » صاح ستروبيوس . « يمكننى الاعتماد عليك كتلميذ لى » .

الفصل ٢ : تجارب

لم ينظر الشبان السكندريون إلى العالمين العلاّمتيْن بازدراء نظرائهم القبارصة . ذلك أن مصر كانت وقورة مثل أبو قردان الذى يقف على ساق واحدة ، مستغرقة فى التأمل مثل أبو الهول ، حكيمة مثل المومياوات ، صارمة كالأهرامات . ولم يكن هناك لا وقت ولا ميل للضحك . والواقع أن أهالى المدينة والبلاط الملكى ، الذين كانوا قد سمعوا بأخبار الصديقين منذ بعض الوقت ، رحّبوا بهما ترحيبا يليق بالملوك ، وكشفوا عن معرفة بأعمالهما ، وناقشوا أفكارهما ، وأغدقوا عليهما العطايا : أوراق

بردى ، تماسيح ، خمُر الوحش ، أردية أرجوانية . على أن كل شىء تم رفضه بتواضع ، مع إيضاح أن الفيلسوف لا حاجة به إلى أكثر من الفلسفة ، وأن ما زاد عن الحاجة لن يكون سوى عائق أمام مواصلة أبحاثهما العلمية . وقد ملأت هذه الإجابة النبيلة قلوب كافة السكندريين ، من الحكماء والزعماء إلى عامة الناس ، بالإعجاب . وعلّق الأكثر حصافة : « ماذا كان يمكننا أن نتوقع غير هذا من مثل هذين الرجلين الرفيعىْ الشأن ، اللذين يعيشان فى أبحاثهما الرائعة ... »

« لدينا الآن تحت أيدينا شىء أعظم حتى من تلك الأبحاث » ، قاطع ستروبيبوس . « جئتكم بنظرية سرعان ما ستحكم الكون ، ذلك أننى أعتزم أن أقوم ليس بأقل من إعادة تشكيل الناس والأمم عن طريق إعادة توزيع المواهب والفضائل » .

لكن أليس هذا عمل الآلهة ؟ » اعترض أحدهم . وتجاسر ستروبيبوس على القول : « لقد اكتشفتُ سرّ الآلهة . الجنس البشرى هو بناء الجملة ، وقد اكتشفتُ قواعد الأجرومية الإلّهية ... »

« افصحْ عن رأيك بوضوح » .

« فيما بعد . دعونى أقوم بتجاربى أولا . وعندما يكتمل مذهبى ، سأعلنه بوصفه أعظم هبة يمكن أن يتلقاها الجنس البشرى على الإطلاق من شخص واحد » .

يمكننا أن نتصور توقعات الجمهور ، وفضول بقية الفلاسفة ، رغم أن الجميع كانوا بمنأى عن تصديق أن الحقيقة الجديدة يمكن أن تحلّ فى نهاية المطاف محل تلك الحقائق التى كانوا يمتلكونها دائما . مع ذلك ، انتظر الجميع على أحرّ من الجمر . كان الزائران يُشار إليهما فى الشوارع حتى من جانب الأطفال الصغار . فقد حلمُ ابنٌ بتحويل شراهة أبيه ، وأبٌ حماقة ابنه ، وسيدة لا مبالاة سيّد ما ، وسيّد نزوات سيّدة ما ، لأن مصر كلها ، من الفراعنة إلى البطالمة ، كانت بلاد العزيز ، وامرأة العزيز ، وقميص يوسف الكثير الألوان ، وكل الباقى . وصار ستروبيبوس الأمل العظيم للمدينة وللعالم .

بعد أن قام بدراسة المذهب ، عمد فيثياس إلى مواجهة ستروبيبوس وأنذره : « من الناحية الميتافيزيقية ، تُعَدّ نظريتك منافية للطبيعة ، لكننى على استعداد للسماح لك بتجربة واحدة ، بشرط أن تكون حاسمة . ليس هناك ، ياعزيزى ستروبيبوس ، سوى طريقة واحدة يمكن بها إجراء هذه التجربة . نظرا لتهذيب عقلنا وكذلك رسوخ خلقنا ، نمثّل أنت وأنا أقوى مقاومة ممكنة لرذيلة السرقة . ولهذا ، إذا تمكنت من غرس هذه الرذيلة فينا بنجاح ، فلن تكون هناك ضرورة لأىّ شىء آخر . أما إذا فشلت فى إحداث هذه النتيجة (وهذا الفشل أكثر من مرجّح ، حيث أن الفكرة بكاملها سخيفة تماما) . فسيكون عليك أن تتخلّى عن كلّ تفكير متصل بمثل هذه النظرية ، وأن تعود إلى تأملاتنا السابقة » .

قبل ستروبيبوس الاقتراح : « ستكون تضحيتى أشدّ تضحية إيلاما » ، قال : « حيث أننى أعرف محصلة كل هذا ، لكن هل هناك أىّ شىء لا تستحقه الحقيقة ؟ الحقيقة الخالدة ، أما الإنسان فليس سوى لحظة وجيزة ... »

لو علمتْ الفئران المصرية بأمر خطة ستروبيبوس لحذتْ حذو العبرانيين الأوائل ، الذين فضّلوا الفرار إلى الصحراء على قبول المذهب الجديد . ويحق لنا أن نعتقد أن مثل هذا الفرار كان لابد وأن ينتهى إلى كارثة . ذلك أن

العلم ، شأنه فى ذلك شأن الحرب ، له ضروراته الملحّة ، وما دام جهل وضعف الفئران ، جنبا إلى جنب مع التفوق العقلى والبدنى للفيلسوفين ، كانت تمثل مزايا كبيرة حقا لصالح التجربة ، فقد كان من الملائم اغتنام هذه الفرصة الرائعة لمعرفة ما إذا كان من الممكن ، فى الواقع ، العثور على مصدر الأهواء والفضائل البشرية بين الأنواع الحيوانية ، وما إذا كان من الممكن نقلها إلى البشر .

وضع ستروييبوس الفئران فى أقفاص وأخضعها للعملية الجراحية فأرا فأرا . وبعد لفّ أشرطة من القماش حول أنف وأقدام كل ضحية ، كان يربط رقبة الحيوان وأرجله بمنضدة التشريح . وبعد أن يتم هذا ، كان يفتح أول فتحة فى الصدر ، بكل بطء ، مُدخلاً المشرط بالتدريج إلى أن يلمس القلب ، ذلك أنه كان من رأيه أن الموت الفوريّ من شأنه أن يلوث الدم ، وأن يدمّر الخلاصة المنشودة ، وأن يجعله بذلك عديم الفائدة لأغراض التجربة . وكعالم تشريح قدير ، كان يُجرى العمليات الجراحية بحزم يليق بغايته العلمية . وما كان لجرّاح أقلّ مهارة إلا أن يقطع سير إجراءات العملية بصفة متكررة لأن نوبات ألم وعذاب الضحايا جعلت استعمال المشرط من الصعوبة بمكان . لكن هذا على وجه التحديد كان يمثل تفوّق ستروييبوس : كان يمتلك الثقة بالنفس ، الوطيدة والراسخة ، لجرّاح عظيم .

إلى جوار ستروييبوس ، كان فيثياس يجمع الدم ويساعد فى إجراء العمليات ، فيقيّد الحركات المتشنجة للمرضى ويلاحظ تطور العذاب فى عيون الحيوانات . وكانت الملاحظات التى يقوم بها كل عالم تُسجَّل تسجيلا مستقلا على صُحف ورق البردى ، وعلى هذا النحو استفاد العلم من جهتين . فمن حين لآخر ، كانا يضطران ، بسبب اختلاف الملاحظات ، إلى تشريح عدد من الفئران أكبر مما هو ضرورى ، غير أن هذا بدوره لم يكن ينطوى على فاقد ، حيث أن دم الفئران الإضافية كان يُوضع جانبا ليجرى تناوله فيما بعد . ويمكن لحادث واحد فقط من هذا القبيل أن يصور تصويرا وافيا الضمير الحى الذى كانا يؤديان به عملهما . كان فيثياس قد لاحظ أن شبكيّات عيون الفئران المحتضرة يتغير لونها إلى أن تصير زرقاء فاتحة ، فيما أشارت ملاحظات ستروييبوس إلى لون القرفة على أنه درجة اللون الأخيرة عند الموت ، كانا قد وصلا إلى آخر تشريح لذلك اليوم ، غير أنهما ، نظراً لأن هذه النقطة كانت جديرة حقا بالاستقصاء ، قاما رغم تعبهما الشديد بإجراء تجارب تسع عشرة مرة أخرى بدون الحصول على نتائج حاسمة ـ فقد استمرّ فيثياس فى الإصرار على الأزرق ، وستروييبوس على لون القرفة . وكاد الفأر العشرون يحقق الاتفاق بينهما ، غير أن ستروييبوس ادرك بحصافة بالغة أن وقفه أثناء التجارب كانت قد تغيّرت . صحّح وقفته ، وقاما بتشريح خمسة وعشرين فأراً آخرين . ومن هذه الفئران ، تركهما الأول فى شك كما كانا من قبل ، غير أن الأربعة والعشرين فأراً الباقية أثبتت أن اللون المتنازع عليه لم يكن لا لون القرفة ولا الأزرق ، بل درجة فاتحة من اللون البنفسجى .

أشاعت الروايات المبالغ فيها عن التجارب ردّ فعل شديداً ، ضمن نطاق العنصر العاطفى للمدينة ، ونشطت ثرثرة بعض السفسطائيين ، غير أن ستروييبوس ردّ (برقّة ، بحيث لا يجرح حتى المناطق الأكثر رقة للروح البشرية) بأن الحقيقة تستحق كل الفئران التى فى الكون ، وليس فقط كل الفئران ، بل كل الطواويس ، والمعيز ، والكلاب ، والعنادل ، وهلم جرا . وفيما يتعلق

بالفئران ، فالمدينة وكذلك العلم سيربحان ، لأن البلاء الذى يمثله حيوان مدمّر من هذا القبيل سيتضاءل . وعلاوة على ذلك ، حتى إذا كان الاعتبارنفسه لا ينطبق على حيوانات أخرى ـ مثل اليمام والكلاب ، والتى سيجرى تشريحها فى الوقت المناسب ـ فإن حقوق الحقيقة ثابتة رغم ذلك . وختم كلامه مؤكدا بالحكمة الموجزة أن الطبيعة لا ينبغى أن تكون مائدة الطعام وحسب بل ينبغى أن تكون كذلك مائدة العلم .

واستمّرا يستخلصان ويشربان الدم . لم يشرباه فى صورته النقية ، بل خفّفاه فى مزيج من القرفة ، وعصارة السّنط ، ونبات البلسلم ، وهذا ما أخفى نكهته الأصلية تماما . وكانت الجرعات يومية ومتناقصة ، ولهذا كان من الضرورى لهما أن ينتظرا وقتا طويلا قبل أن يحدث التأثير المرغوب . وسخر فيثياس ، نافد الصبر ومتشكّكا ، من زميله .

« لا شىء بعد ؟ »

« كُنْ صبورا » ، كان ستروبيوس يقول له ، « كُنْ صبورا . المرء لا يكتسب رذيلة بالطريقة نفسهاالتى يخيط بها زوجا من الصنادل » .

الفصل ٣ : الانتصار

أخيرا ، انتصر ستروبيوس ! اثبتت التجربة نظريته . وكان فيثياس أوّل مَنْ ظهرت عليه الأعراض التى جرى انتظارها طويلا ، حيث نسب إلى نفسه ثلاث أفكار كان سمعها من ستروبيوس . وانتقاما منه ، سرق ستروبيوس أربع مقارنات من فيثياس ، وكذلك نظرية عن الرياح . وماذا كان يمكن أن يكون أكثر علمية من هذه الإنجازات الأولى ؟ الحقيقة أن أفكار الآخرين ، بالتحديد لأنه لا يمكن شراؤها من ناصية الشارع ، لها طابع عمومى بعض الشىء ، ومن الطبيعى جدا أن يبدأ المرء بها قبل أن ينتقل إلى الكتب المستعارة ، والدجاج ، والأوراق المزوّرة ، وأقاليم بكاملها ، وهلم جرا . إن تسمية الانتحال فى حدّ ذاتها دليل على أن البشر يفهمون الميل إلى الخلط بين ذلك الذى ليس إلا جنين سرقة ، والسرقة بمعنى الكلمة .

من المؤلم أن نروى ، غير أن الحقيقة هى أن كلا الفيلسوفين ، ستروبيوس وفيثياس ، ألقيا بنظرياتهما الميتافيزيقية إلى نهر النيل ، وأصبحا لصّين كاملىْ النضج . كانا دائما يعدّان نفسيهما فى المساء ، ويسعيان فى اليوم التالى وراء الحصول على أشياء مثل العباءات ، والقطع البرونزية ، وقوارير الخمر ، والبضائع من أرصفة الميناء ، والدراهم المضمونة . وكانا حذريْن فى سرقتهما إلى حدّ أنه لا أحد شكّ فيهما ، لكن حتى بافتراض أن شخصا ما فعل : كيف كان يمكنه أن يجعل أىّ شخص آخر يصدّقه ؟ فى تلك الفترة كان بطليموس قد جمع الكثير من الكنوز والتحف النادرة لمكتبته ، وحيث أنه ربما كان من المنصوح به فهرستها ، فقد عيّن لهذا العمل خمسة من علماء النحو وخمسة فلاسفة ، كان بينهم رفيقانا . وقاما بمهمتهما بتفان فريد ، فكانا أوّل من يصل وآخر من يغادر ، وكثيرا ما كانا يعملان على ضوء المصباح حتى ساعات الصباح المبكرة جدا ، يفكّان الطلاسم ، ويرتّبان ، ويصنفان . وتنبّأ بطلميوس المتحمس بمستقبل لامع لكل منهما .

بعد مُضىّ بعض الوقت ، بدءوا يلاحظون غياب أشياء هامة متباينة : نسخة من أعمال هوميروس ، مخطوطات ثلاث منها فارسية واثنتان سامريّتان ، مجموعة رائعة من رسائل الإسكندر الأصلية ، نُسخ من قوانين أثينا ،

الكتابان الثانى والثالث من **جمهورية** أفلاطون ، بين أشياء أخرى . تم تحذير السلطات ، غير أن دهاء الفأر ، منقولا إلى كائن حَىّ أسمى ، كان بطبيعة الحال أكثر حدّة من باب أولى ، وخدع اللصان اللامعان الجواسيس والحرّاس بسهولة . وفى نهاية المطاف ، أثبتا القاعدة الفلسفية الخاصة بألاّ يرحل المرء أبدا صفر اليدين : نجحا دائما فى سرقة شىء ما ، قصة خرافية إن لم يكن هناك غيرها . وأخيرا ، عندما كانت هناك سفينة متأهبة للرحيل إلى قبرص ، حصلا على إذن من بطليموس بالسفر على وعدٍ بالعودة ، وقاما بخياطة الكتب المسروقة داخل جلود أفراس النهر ، وألصقا عليها بيانات زائفة ، وحاولا الهرب . غير أنه كان لم يعد من الممكن الاستمرار فى احتواء غيرة الفلاسفة الآخرين : جرى حثّ الحكّام المتشككين إلى مدى أبعد ، وجرى الكشف عن الفضيحة . وأعتبُر ستروبيبوس وفيثياس مغامريْن تنكّرا تحت اسم ذلكما السيديْن الشهيريْن ، وقام بطليموس بنفسه بوضعهما فى أيدى السلطات مع الأمر الحازم بإعدامهما فى الحال . وفى تلك اللحظة ، تدخّل هيروفيلوس ، أبو علم التشريح .

الفصل ٤ : المزيد والمزيد

« مولاى » ، قال لبطليموس ، « إلى الآن ظللتُ مقتصرا على تشريح الجثث الآدمية . غير أن الجثة تعطينى البنية وحسب ، وليس الحياة ـ وهى تمدّنى بالأعضاء وحسب ، وليس بالوظائف وأنا **بحاجة إلى الحياة** ووظائفها » .

« ماذا تقول ؟ » جأر بطليموس . « **هل تريد ان تنزع** أحشاء فئران ستروبيبوس ؟ » « لا ، يامولاى ، لا أرغب فى نزع أحشاء الفئران » .

« كلاب ؟ وَزّ ؟ أرانب برية ؟ »

« لا شىء من هذا القبيل . إننى أطلب بعض الرعايا من البشر الأحياء » .

« رعايا من البشر الأحياء ؟ مستحيل ؟ غيْر **قابل للمناقشة** ... »

« سأوضح لك أنه ليس ممكنا وحسب ، بل حتى مشروع وضرورى . إن سجون مصر تكتظّ بالمجرمين ، الذين يحتلون دون شك أدنى مركز على السلّم البشرى . وهم لم يعودوا مواطنين ، ولم يعد بوسعهم حتى أن يُسمّوا أنفسهم بشرا ، لأنهم فقدوا البسمتيْن البشريّتيْن الرئيسيتيْن ـ العقل والفضيلة ـ بانتهاك القانون والأخلاق . وعلاوة على هذا ، مادام عليهم أن يكفروا عن جرائمهم بالموت ، أليس من الإنصاف أن نجعلهم يخدمون الحقيقة والعلم فى أثناء ذلك ؟ الحقيقة خالدة . إنها تستحق ليس كل الفئران وحسب . بل كذلك كل **المجرمين فى العالم** » .

وجد بطليموس أن هذا التعليل لا تشوبه شائبة ، وأمر بتسليم كافة المجرمين إلى هيروفيلوس وأتباعه . وعبّر عالم التشريح العظيم عن عرفانه على هذا الصنيع الخارق ، وبدأ يشرّح المحكوم عليهم . واستجابت الجماهير بمنتهى الفزع . على أنه ، باستثناء التماسات شفوية قليلة ، لم تكن هناك أية انتفاضات مسلحة ضد هذا الإجراء . وأخذ هيروفيلوس يردّد الإيضاح الذى كان قدّمه لبطليموس ، مُضيفا أن إخضاع المجرمين لتجارب التشريح ليس سوى طريقة غير مباشرة للنهوض بالأخلاق ، حيث أن الفزع من المشرط فى حد ذاته سيكون بمثابة رادع ضد جرائم كثيرة .

وعند مغادرة السجن ، لا أحد من المحكوم عليهم كان يرتاب فى المصير العلمى الذى كان ينتظرهم . كان يجرى إطلاق المساجين واحدا واحدا وأحيانا اثنين أو ثلاثة ثلاثة . وكثير منهم لم يداعبهم قط ، فيما كان الواحد منهم يتمدد على منضدة العمليات أو يكون مربوطا عليها ، أدنى شك فيما يتعلق بمصيرهم : لقد تصوّروا أن كل هذا ليس سوى طريقة جديدة للإعدام السريع . فقط عندما كان علماء التشريح يكشفون عن موضوع بحث يومهم ، ويرفعون مشارطهم ، ويفتحون الفتحات الأولى ، عند ذلك فقط كان الضحايا التعساء يُدركون ورطتهم الحقيقية . أما أولئك الذين كان بوسعهم أن يتذكروا مشاهدتهم لتجارب الفئران . فكانوا يعانون بصورة مزدوجة ، لأن خيالاتهم كانت تربط بين معاناة الحاضر ، ومشهد الماضى .

وللتوفيق بين مصالح العلم ودوافع الرحمة ، كان يجرى تشريح المساجين على التعاقب وليس وأحدهم على مرأى من الآخر . وعندما كانوا يصلون بالاثنين او ثلاثة ثلاثة ، لم يكن أولئك الذين ينتظرون دورهم يُوضعون فى منطقة يمكنهم أن يسمعوا منها الصرخات الآتية من غرفة العمليات . ورغم أنه كثيرا ما كان يجرى التخفيف من صيحاتهم عن طريق بعض الوسائل ، لم يكن يحدث كتمها تماما على الإطلاق ، وفى بعض الحالات كان موضوع التجربة ذاته يتطلب عدم إعاقة انبعاث الصوت . وفى بعض الأحيان كان يتم إجراء العمليات فى آن واحد ، لكنها كانت تُجرى عندئذ فى أماكن يبعد كل منها عن الآخر .

كان قد تم تشريح قرابة خمسين سجينا عندما جاء يوم تنفيذ حكم الإعدام فى ستروبيوس وفيثياس . وعندما حان أخيرا وقت نقلهما بعيدا ، كانا لا يزالان مطمئنَّيْن إلى أنه سيجرى الحكم عليهما بموت شرعى ، وعلى هذا عهدا بروحيْهما إلى الآلهة . وفى طريقهما إلى الإعدام ، سرقا قليلا من ثمار التّين وفسّرا الحادث بعزوه إلى دافع جوع . غير أنهما سرقا بعد ذلك آلة « فلوت » ، وعجزا عن تفسير هذا التصرّف تفسيرا مُرْضيا . على أن مكر اللص بلا حدود ، وقد حاول ستروبيوس ، لكى يبرّر تصرّفه الأخير ، أن يعزف قليلا من الأنغام على الآلة . وامتلأت قلوب السكندريين رحمة وشفقة ، ذلك أنهم جميعا كانوا يدركون تماما المصير الذى سيحلّ باللصّين . وأدهش هيروفيلوس تلاميذه كلها بإعلان الجرائم الصغيرة الاخيرة .

« بكل جدية » ، قال الجرّاح العظيم ، « إنها حالة ممتازة ، حالة نموذجية . لكنْ قبل أن نبحث هدفنا الرئيسى ، لنفحص أوّلاً النقطة الأخرى .... »

كان هدفهم هو تحديد ما إذا كان العصب الرئيسى للسرقة موجودا فى راحة اليد أم فى أطراف الأصابع ـ هذه المسألة كان قد طرحها أحد الطلبة .. وكان ستروبيوس أوّل من تم إخضاعه للعملية . وقد فهم كل شىء قبل أن يدخل غرفة العمليات ، وحيث أن للطبيعة البشرية جانبا هو الأكثر دناءة فقد طلب منهم بذلّة الإبقاء على حياة فيلسوف . لكن هيروفيلوس ، الجدلىّ العظيم ، ردّ على النحو التالى : « أنت إما مغامر أو ستروبيوس الحقيقى . فى الحالة الأولى ، لديك هنا الوسيلة الوحيدة لتخليص نفسك من جريمة خداع حاكم مستنير ـ فاذهبْ الآن واستسلمْ للمشرط . فى الحالة الثانية ، لابدّ وأنك مدرك أن واجب الفيلسوف هو خدمة الفلسفة ، وأن الجسد لا قيمة له بالمقارنة مع المعرفة » .

بعد أن قيل هذا ، بدأت التجربة بيدىْ ستروبيوس ، اللتين قدّمتا أفضل النتائج التى تم تسجيلها فى مذكرات ، فُقدت فيما بعد مع تدهور البطالمة . كما تم تشريح يدىْ

فيثياس وفحصهما فحصا بالغ التدقيق . وكان الضحيتان المثيران للشفقة يصرخان ، ويبكيان ، وينزفان ، غير أن هيوفيلوس ذكرهما بكل هدوء ، بأن واجب الفيلسوف هو خدمة الفلسفة وبأنهما ، فى علاقتهما بأهداف العلم ، أعلى قيمة حتى من الفئران ، ما دام من الجلى أن من الأسلم بكثير أن نستمد الاستنتاجات عن الكائنات البشرية من البشر وليس من الفئران . وواصل تشريحه لهما ، نسيجاً بعد نسيج ، على مدى ثمانية أيام . وفى اليوم الثالث ، تم اقتلاع عيونهما لدحض نظرية بعينها عن البنية الداخلية للعين دحضا فعليا . أما استئصال معدتىْ الرجَلين فـلا يستحق النقاش ، وإنْ كان قد تضمّن مشكلة ذات أهمية ثانوية كان قد تم ، على أى حال ، بحثها وحلّها عند خمسة أو ستة أفراد تم تشريحهم من قبل .

وقد روى السكندريون أن الفئران أحيتْ ذكـرى هذا الحادث المحزن والباعث على الأسى بالرقصات والأعياد ، التى دعتْ إليها عددا من الكلاب ، واليمام ، والطواويس ، وبقية الحيوانات التى كانت مهدَّدة بالمصير نفسه . كمـا راجتْ شـائعات تؤكـد أنه لم تُقبـل ولا واحدة من تلـك الدعوات ، بوحى من كلب علق قائلا باكتئاب : « سيأتى زمن يمكن أن يحدث لنا فيه الشىءنفسه » . وهو ما قيل أن أحد الفئران قد ردّ عليه قائلا : « لكنْ إلى ذلـك الحين ، دعونا نضحك ! »

قصة الكاتب السيراليونى : **أبيوسيه نيكول**
ترجمها عن الانجليزية : **سمير عبد ربه**

امــرأة متــزوجــة حقــا



عن المؤلف

* ولد ابيوسية نيكول فى سيراليون حيث تعلم فيها وفى نيجيريا ، ثم درس الطب فى جامعة لندن وكمبريدج ، يلقبونـه فى دوائر الأدب الأفـريقى بصانـع القصة القصيرة الماهر . وقد نشر كثيـرا من القصص القصيرة والمقـالات فى طباعـات أفريقية وإنجليزية وأمريكية . حصل عام ١٩٥٢ على ميدالية وجائزة مارجريت فى الأدب الأفريقى ، ويعمل دكتور نيكول سفيرا لبلاده فى الأمم المتحـدة .. وهذه القصة هى إحدى قصص المجموعة التى تحمل الاسم نفسه الذى نشرت به عام ١٩٦٥ .

نهض أجـايبى ، ونظر إلى السـاعة الـرخيصة فـوق الكرسى المجاور للسرير ، كانت السادسة والربع ، وقد بدأ الضوء يتسلل من الخارج ، وبدأت المدينة الإفـريقية فى الاستيقاظ حملت النساء البضـائع ، ورحن يمشـين عبر الشوارع ، نحو السوق ، وهن يتبادلن الحـديث . تناول أجايـى فنجان الشاى الصباحى المعتاد ، وكان ككل يوم خفيفـاً ، بدون لبن ، ثم نهض بصعـوبة ، وتـوقف أمام الشباك ، وأخذ نفساً عميقاً ست مرات متتالية ، كما يفعل كل صباح ، حتى يتجنب مرض السل ..

مشى فوق الأرض المتداعيـة ، قاصـداً الحوض ، ثم جرف الماء من الدلو ، وصبه فوق رأسه ، بينما كانت آيو تعد له الإفطار .

كانت آيو امرأة صبورا ، وجميلة ، ذات بشرة سوداء ، وأسنان بيضاء ، وعينين واسعتين ، وكان شعرهـا دائماً مضفراً بعناية ، وقد أنجبت ثلاثة أطفال،خلال إقامتها مع أجايبى ، التى دامت اثنى عشر عاماً . وكان أجايبى يقول لأصدقائه القريبين : إن آيو سيدة طيبة .

كانت آيو غاضبة من والديها ، حين هرعت إلى أجاييى ، وعاشت معه فانقطعت صلتها بأبيها تماماً ، أمها ظلت تزورها سراً ، ولم تتخلف عن حضور طقوس تعميد أطفالها الثلاثة ، وكان القس يحدث الناس بقسوة عن الفسق ، والزنا ، وتعدد الزوجات ، وأولئك الذين يعيشون معاً بدون زواج ، وكانت آيو وأجاييى من المترددين على الكنيسة ، لكنهما كانا يجلسان فى مقاعد متباعدة،رغم تعاطف الأصدقاء معهما ، ومع أمثالهما ، حتى أعلن بعض الرجال من المصلين ، فى يوم ما ، أن الكنيسة انحرفت عن تعاليم الإنجيل ، وأنها تتدخل فى حياة الناس الخاصة .

انقطع أجاييى عن الذهاب إلى الكنيسة فترة قصيرة ، لكنه كان يؤمن بكلام القس ، فعاد للذهاب مرة أخرى ، دون انقطاع ، وكانت آيو الطيبة تحب أجاييى ، وسعيدة بالحياة معه ، فهى تجهز له الطعام ، وتنجب له الأطفال ، وتذهب للسوق ، وتتبادل الزيارات مع الأصدقاء ، وتجد الوقت للحديث مع جارتها أومو ، عند الباب المجاور .

لف أجاييى الفوطة حول خصره ، ومضى مسرعاً نحو حجرة النوم ، لارتداء بدلته القرنفلية ، ثم تناول جرعة من الدواء الذى أوصاه به صديقه الموظف بمخزن العقاقير ، والذى يعتقد أجاييى فى أثره .

فكر أجاييى فى ستة من الأمراض التى يعانى منها ، أو أنه على وشك الإصابة بها ، ولم يفكر طبعاً فى الأمراض المتعلقة بالنساء ، كالهزال العصبى ، وآلام المثانة . كان الدواء مر المذاق ، فقال لنفسه : لابد أنه دواء جيد مقو :

جلس لتناول الإفطار ، فأجهز على الذرة ، والعصيدة ، والفول المحمر ، والكاكاو ، ثم امسك بابنه الكبير ذى الأعوام العشرة ، وجلده بالسوط جلدا قوياً ، لانه مازال يبول على نفسه .

هرب الولد إلى الفناء الخلفى صارخاً ، فقالت آيو : أنت تضربه كثيراً .

— يجب أن يكف عن التبول وهو نائم ، إنه ولد كبير ، وأنا أعرف كيفية تربية ابنى .

— إنه ابنى أيضاً ، وأعتقد أنه لن يتوقف بالضرب .

— وهل سيتوقف إذا لم أضربه ؟

— أخبرتنا بيمبولا ، إحدى نساء مدينتنا ، والعائدة من إنجلترا وأمريكا ، حيث كانت تدرس التمريض فى اجتماع النساء ، من الخطأ معاقبة الأطفال عن مثل تلك الأفعال .

قال وهو يلتقط خوذة الشمس :

— حسنا ، سوف أرى .

ظل فى المكتب يفكر : إن آيو تحضر اجتماعات النساء .. أوه .. وماذا تعرف أيضاً ؟ يا لها من امرأة خبيثة . إنها تستشهد فى كلامها بما يقوله أطباء ما وراء البحار .

قرر ألا يضرب الولد مرة أخرى ، ثم تبسم بفخر ، وقال لنفسه : إن آيو فى الحقيقة نافعة ومفيدة .

وقبل انتهاء وقت العمل بقليل ، أرسل رئيس الكتبة فى طلبه ، فانتابته الحيرة ، وراح يتساءل عن الخطأ الذى ارتكبه ، أو المهمة التى سيكلفونه بها . أسرع إلى المكتب الأمامى ، فأبصر ثلاثة من الرجال البيض ، جالسين بجوار الرئيس الأفريقى .

دق قلبه بشدة وهمس لنفسه :

البوليس !! يا إلَهى .. ماذا فعلت ؟

قال الرئيس بطريقة رسمية :

هؤلاء السادة يسألون عنك يا سيد أجاييى .

وقال الرجل الطويل :

نحن سعداء بلقائك يا سيد أجاييى ، ونحن نمثل

الاتحاد العالمى للدفاع عن الإنجيل ، أى أننا جماعة المبشرين من مينيسوتا ، وأنا اسمى جوناثان أولسن .

صافحه أجايبى ، وقدم الرجلان الآخران انفسهما ، ثم قال أحدهما :

لقد رغبت فى الانضمام إلينا منذ عام مضى ، ونحن لا ننسى ، ولقد فكرنا فى إعادة النظر بشأنك ، قبل أن نمضى إلى الهند ، حيث توقفت السفينة هنا فى أفريقيا ، للتزود بالوقود .

كان رئيس الكتبة ينظر إلى أجايبى باحترام غير مسبوق ، وهو يتحاور مع تلك الجماعة ، ويحاول أن يتذكر أى صلة أو علاقة تربطه بهم ، ثم تذكر فجأة أنه كان قد حصل على مجلة من شخص ما ، يعمل فى هيئة الاستعلامات الأمريكية وقطع منها كوبونا ، ثم أرسله إلى جماعة المبشرين ، وسألهم عن بعض المعلومات ، لكنه فى الحقيقة كان يأمل أن يرسلوا له بعض الأناجيل المزينة بالصور ، حتى يمكنه أن يقدمها كهدايا ، أو يبيعها ، أو يرسلوا له تلك الصور الكبيرة ذات الإطارات الجميلة ليزين بها الردهة ، أو يضعها فوق حائط حجرة النوم ، لكن شيئًا من ذلك لم يحدث ، فنسى الموضوع تماماً .

لم يتردد أجايبى فى دعوتهم ، ودعوة الرئيس إلى منزله ، لتناول شراب بارد ، وبعد أن وافقوا جميعا قال محذراً :

إن منزلى متواضع .

أجاب ولسن :

إنه ليس متواضعاً ، بل هو متلألىء بحب المسيحية .

وقال رئيس الكتبة بجفاف :

يمكننى القول :

إنه كذلك بالفعل .

اقترح ولسن أن يذهبوا بالتاكسى ، لكن أجايبى اعترض بلباقة وقال :

إن الطريق وعر . ثم همس لأحد الكتبة التابعين له ، أن يسارع بالدراجة إلى المنزل ، لإخبار آيو بقدومه مع بعض الرجال البيض ، وأهمية أن تنظف المنزل ، وتجهز عصير الفاكهة .

ارتبكت آيو التى تعرف أن كل الرجال البيض لا يشربون غير الويسكى ، والبيرة المثلجة ، لكن الرسول همس لها قائلاً :

تبدو عليهم مظاهر التقوى والورع ، ويبدو أنهم من جماعة التبشير .

وضعت السلة فوق رأس ابنها أوجو ، وأرسلته لشراء بعض المشروبات الخفيفة ، ثم بدأت فى تنظيف الحائط ، ونزع النتائج المصورة،ووضعت الروايات الغربية ، والمجلات الرومانسية التى تملأ الصالة ، بعيداً عن الأنظار ، وكانت حريصة على إظهار نشرة الحج ، وكتاب الصلاة لإضافة مسحة دينية إلى الديكور . وتذكرت أيضا كئوس الخمر ، ومفارش إعلانات البيرة ، فسارعت بإخفائهما تحت الأريكة ، وقالت لنفسها : إنه الوقت المناسب لارتداء فستان يوم الأحد ، وقبل وصول أجايبى والضيوف ، يمكننى استعارة خاتم الزفاف من جارتى .

لم يستطع رئيس الكتبة أن يخفى دهشته لذلك التغيير فى الحجرة التى شاهدها من قبل ، ومن فستان آيو وخاتمها ، لكنه حاول بسرعة إخفاء شعوره . تقدمت آيو وتبادلت معهم حديثاً صغيراً بالإنجليزية ، مما بعث السرور فى نفس أجايبى ، وارتدى الأطفال بدلة يوم الأحد ، وكانت وجوههم نظيفة ، وشعورهم مصففة فشعر ولسن بالبهجة ، والتقط لهم بعض الصور لجريدة التبشير .

رحل المبشرون للحاق بالسفينة . وفى اليوم التالى حمل أجاييى معه زجاجة من البيرة ، هدية إلى الرئيس ، الذى وقف إلى جواره ، وتناقش معـه بود ، ممـا اثار اهتمـام الرجال البيض .

كان ذلك الحدث ، واحتجاج آيو على ضرب الولد ، وتلك الصور التى التقطها ولسن للمجلة ، والتى سيشاهدها ملايين الأمريكيين ، من الأمور التى جعلت أجاييى يطيل التفكير ، على مدى أسبوع كامل ، حتى قرر فى النهاية أن يتزوج آيو .

ذات مساء وبعد تناول عشاء فاخر ، وأثناء لحظة من الصفاء والهدوء والرضا ، أخبـرها أجـاييى بعزمـه على الزواج منها فاضطربت آيو فى الحال وظلت تنظر إليه بقلق وتتساءل : هل هو مريض ، أم أن هناك متاعب فى العمل ، أم أن أحداً تسبب فى إهانته ؟ .. لا .. لا شىء ، فليس ثمة خطأ أن يطلب الزواج .

ضحكت وقالت له :

كما تشاء ، ولكن بدون أن تزعم أننى أجبرتك على ذلك .

تناقشا فى طقوس الزفاف ، فاقتـرح أجاييى فستـاناً أبيض للزفاف ، وزهرة برتقالية ، لكن آيو اعترضت ، وتم الاتفاق أخيراً على اللون الرمادى ، وطلبت آيو ارتداء مشد للوسط ، لمداراة تلك السمنة عند الوسط ، فوافق أجاييى ، وداعبها فى فمها ، قائلاً : أنت امرأة مزهوة بنفسك .

ثم أضاف :

ليس بمقدورى أن أدفع النفقة كما تعرفين ، كما أن هذا السرير بحالة جيدة .

وافقت آيـو باستسـلام ، وظل أجـاييى طوال الليـل مشغولاً بفكرة الزواج ، وإجراءات الزفاف ، ثم شد آيو ناحيته وراح يداعبها .

قالت آيو بخجل : لا .

ثم دفعته إلى الخلف برقة واستطردت :

لا .. انتظر .. بعد الزواج .

تملكته الدهشة وقال :

لماذا ؟

فأجابت آيو بحدة وتصميم :

ـ لأن ذلك لن يكون صحيحاً ، مهما كان الأمر .

سمع والد آيو عن اقتراح الزواج ، ولم يتراجع عن مقاطعته . وذهب الأطفال إلى أخت آيو المتزوجة ، وفرحت عائلة أجاييى بذلك القرار ، ماعدا أخته ، التى لم توافق إلا من أجل تحسين وضعـه الاجتماعى ، وقـالت له أن يذهب للعراف ، كما فعلت آيو .

عرفت جارتها أومو بهدايا الـزفاف التى قـدمها لهـا أجاييى ، فشعرت تجاهها بالغيرة ، وحين أبصرت قمصان النايلون الداخلية ، سألتها :

ـ هل سترتدين هذه القمصان ؟

أجابت . آيو ببساطة :

ـ نعم ، ولكن يا أختى .....

قاطعتها أومو :

ـ إن هذه القمصان تصيب الإنسان بالبرد ، كما أنك إذا تعرضت لحادثة ما ، فإن الأطباء سيشاهدون كل شىء عندما يرفعون ملابسك .

قالت آيو :

ـ لن تصيبنى حادثة .

ثم أضافت :

ـ قـال لى أجاييى : إن ممثـلات السينما فى هـوليود يرتدين مثلها .. انظرى .. هوليود ماركة مسجلة .

قالت أومو الغيورة وهى تلقى بالقمصان فى غضب :

ـ شيء فاضح ، وفجور شديد .

فقالت آيو ، وقد شعرت بالانتصار :

ـ ولماذا أخفى مفاتنى عن زوجى ؟

حاول أجاييى بصعوبة أن يتخلص من روتينه اليومى ، وخاصة فنجان الشاى الصباحى المعتاد ، وكان عليه أن يسرع بالتجهيزات ، ومشدات الوسط ، والمهر ، وتكاليف الموسيقى الراقصة ، ومراسم الاحتفال والفساتين ، فاستدان أموالاً كثيرة .

فى اليوم السابق لموعد الزفاف ، ذهب عم أجاييى ، وبعض أقربائه إلى والد آيو ، وكانت بصحبتهم فتاتان صغيرتان ، تحملان زجاجات كبيرة مجوفة ، بداخلها بعض الدبابيس ، والعملات الأجنبية الصغيرة ، وبعض الفاكهة ، وبذور الكولا ، وفستان كهدايا رمزية من العريس للعروس ، حتى لا يأتى يوم يقولون فيه : إن ذلك الوغد لم يقدم الدبابيس أو العملات .

وصل الموكب الصغير إلى منزل والد آيو ، فطرق عم أجاييى الباب عدة طرقات ، فتحوا بعدها الباب .

سأل والد آيو متجهماً :

ـ ماذا تريدون ؟ ولماذا جئتم ؟

أجاب عم أجاييى بتواضع :

ـ جئنا كى نقطف الوردة الحمراء التى ترعرعت فى حديقتك الجميلة ، والتى لم يقطفها أحد من قبل .. إنها أجمل من أى زهرة أخرى .

قال أحد أقرباء آيو :

ـ هل تستطيعون تهذيب زهرتنا الجميلة ؟

أجابت عائلة أجاييى :

سوف نحسن تهذيب زهرتكم الجميلة .

تناولوا الشراب ، وتبادلوا الهدايا والحوار ، ثم أدوا الصلوات ، وبعد لحظة قصيرة نهض والد آيو واتجه إلى حجرة النوم ، حيث قام بتقبيل ابنته وهو يبكى ، وطلب منها الصفح والمغفرة لمقاطعته لها طوال السنوات الماضية ، ثم أمسك بها ، واتجه صوب الحاضرين قائلاً :

أهذه هى الفتاة التى تريدونها ؟

أجاب عم أجاييى بفرح :

نعم .. إنها هى بالتأكيد

وراح الجميع يصيحون :

هيب .. هيب .. هيب .. هوراى .

أحاطوا بها ، وظلوا يلوحون بالمناديل البيضاء ، فوق رأسها ، وعزف الموسيقيون أنغاماً متناسقة ، وكان شخص ما يدقّ فوق زجاجة خمر فارغة . بإيقاعات فرحة ، وكان الفلوت يصدر ألحاناً عذبة ، وهم يرقصون حول آيو .

فى الصباح التالى دخلت آيو الحمام مع امرأة عجوز ، ثم ساعدتها أمها فى ارتداء ملابسها ، وراح والدها يزفها للكنيسة ، وبدا أجاييى متصلباً فى تلك السترة المليئة بالأزرار ، ثم ذهب جميعاً إلى منزل عائلة آيو لتناول غداء الزفاف ، وعند الباب التقوا بإحدى عمات آيو العجائز ، التى كانت تمسك بكوب من الماء ، أشارت به إلى شفاههم للشرب منه ، على أن يكون أجاييى أولهم ، ثم تحدثت بطريقة مرحة ، وحذرت آيو قائلة :

ـ لا تكونى لطيفة مع النساء اللاتى يلاطفن زوجك ، ويجب أن تعيشا فى سلام ، ولا تجعلى الشمس تغرب وبينكما خلاف .

وقالت لأجاييى ، وهى تنظر إليه بزاوية من عينها :

ـ إن الزوجة تستطيع أن تكون هادئة ومسلية ، ويجب ألا تكون عنيفاً مع ابنتنا .

تأثر أهل آيو لفراقها ، وبكت أمها ، وهى تودعها ، خاصة وأنها لن تشهد شرف عذريتها فى الصباح التالى .

نهض أجاييى فى الصباح متأخراً ، على غير العادة ، ونظر حوله بحثاً عن فنجان الشاى الصباحى ، فلم يجده ، فانتفض من فوق السرير ، وجال ببصره فى كل اتجاه ، لكنه لم ير فنجان الشاى .

اعتقد أن آيو فى المطبخ ، لكنه لم يسمع خطواتها ثم اكتشف أنها مازالت راقدة إلى جواره بظهرها الأبنوسى المكشوف .

قال لنفسه :

- ربما تكون مريضة !! .. لقد أرهقتها أحداث الأمس .

ثم هتف :

- آيو .. آيو .. هل أنت مريضة ؟

استدارت ببطء ، حتى أصبحت فى مواجهته ، وداعبت اصبع قدمها بدلال ، وربتت فوق نهديها ثم أجابت بهدوء يثير الفزع .

- لا يا أجاييى . إننى لست مريضة . فهل أنت كذلك ؟ أم أن قدميك مشلولتان ؟

قال وقد أصابه ارتباك شديد :

- لا .

فقالت آيو :

- أجاييى .. زوجى .. طوال اثنى عشر عاماً ، كنت أستيقظ كل صباح فى الخامسة ، لأصنع لك الشاى والإفطار وهكذا ، فإننى إمرأة متزوجة حقاً . ويجب أن تعاملنى بمزيد من الاحترام ، فأنت الآن زوج ، ولست عاشقاً ، وانهض لتصنع لنفسك فنجان الشاى .

قصة للكاتب التركى : نديم جرسل
ترجمة : شفيق السيد صالح

أشباح ميدان نافون



عن المؤلف

ولد الأديب نديم جرسل فى تركيا سنة ١٩٢١ وغادرها ١٩٨٠ بعد الانقلاب العسكرى ويعيش الآن فى باريس . ترجمت قصصه إلى العشرات من لغات العالم . من بين أعماله : صيف طويل فى استانبول ــ المرأة الأولى ــ أرانب القائد ـ ناظم حكمت ـ وله دراسات نقدية فى الأدب الشعبى التركى والأدب الفرنسى . يعمل حاليا كباحث بالمركز القومى الفرنسى للأبحاث ومدرس بالمعهد القومى للغات والحضارات الشرقية . ظهرت هذه القصة ضمن مجموعته القصصية الأخيرة « الترام الأخيرة » سنة ١٩٩١ . ونحن إذ نقدمه للقارىء العربى نرجو أن يستمتع بأسلوبه الأدبى المميز وحبه الأصيل للوطن ، وعشقه الجارف للحرية .

عندما فتح الشباك لم ينسرب ضجيج المدينة إلى الداخل . روما خرساء . روما كئيبة هذه المرة . كل ما فيها فناء مكسو بالبلاط تتوسطه نافورة من المرمر . بدا له الماء ــ بعد ليلة لم ينم فيها ــ كحلم بعيد فى الضوء المقبض الذى بعثرته السماء . تلك السماء التى تحجبها المبانى القديمة الشوهاء . الماء ينصب فى الحوض من الفم المفتوح لجنية البحر ، وفى القاع بعض الحصوات المصقولة وأسماك بلا حراك .

أثار دهشته فى هذا الفناء المنعزل الذى يصله الضوء بالكاد ، أن يكون اندفاع الماء من فم جنية البحر ــ المواجه للكراكيب التى تكتظ بها شرفات المنازل ــ بهذا الهدوء وهذه الشفافية .

لا أثر لأى همس . بعض الورود تنمو فى آنية مرصوصة حول الحوض والأرض مليئة بمخلفات الحمام .

ترك نظراته تتسكع على الجدران الرطبة وشيش النوافذ المغلقة . لابد أن الكل نائم . ثم مد يده فى طمأنينة نوم الصباح الذى يغشى النفوس كلون ماء الغروب — وأغلق الشيش محاذرا أن يصدر اى جلبة وترك الزجاج مفتوحا ثم عاد إلى سريره .

أسلم جسده إلى طراوة الملاءة التى لم يعد لها اتجاه من كثرة ما تقلب أثناء الليل . روما خرساء . روما لا تمثل هذه المرة إلا ذكرى باهتة لرحلة سابقة ولجسد يتعذب — جسده هو — الذى ينحرف تحت الأغطية الرطبة انتظارا للنوم .

صوت .. صوت امرأة . قريب وفى الوقت نفسه بعيد .. بعيد جدا .

وجه .. وللعجب دائما الوجه نفسه
تقلصات جسد عار فى غرفة فندق
انقباضات مؤلمة تحت وطأة الرغبة أثناء الممارسة
« اخضع ، بين ذراعىّ » قال الصوت

الوجه ناعم يميل نحوه بنظرات حانية يحميه من وحشة الليل ومن الهوة السحيقة التى تشقها رياح تتجه ناحيته .

« ابدا لم اشته أحدا كما أشتهيك » قال الصوت

« كمان مرة . ارجوك كمان مرة » همس الصوت

وانتصب الجسد مثل قوس . بينما الصوت . الذى كان يقول « اخضع بين ذراعى » أصبح صرخة ، كمواء أجش لقطة متوحشة تتسلق السطح فى ضوء القمر .

انتهى التصلب واسترخى . قال الصوت « كمان مرة . أرجوك مرة أخيرة » .

لاحظ الوجه بحزن أن الجسد العارى الذى كان مستلقيا على ظهره بدأ يتكور على نفسه .

الوجه وجه مراهقة فى العشرين من عمرها .

بحركة من الفتاة التى القت بنفسها عليه ، مباعدة ما بين الفخذين ، عادت الحياة إلى الجسد الميت وبدأ يتحرك « ازرع نفسك داخلى — وابق هكذا إلى الأبد .. منتصبا » قال الصوت .

أحس الجسد بيدين ذوات أصابع طويلة ودقيقة تضغط على عنقه ثم أخذت الأنفاس المضطربة تهدأ شيئا فشيئا ، ومن جديد أحس بذات الانقباضات المؤلمة .

الآن لم يعد يسمع صرخات قطط متوحشة . روما خرساء .

عندما فتح الشباك وقتها ، اندفع ضجيج المدينة إلى الداخل . زئير الحافلات وزماميرها ، صوت الفرامل ، كتلة الأصوات البشرية وأجراس الكنيسة . لم يكن يتوقع أن يكون هذا الفندق — الواقع فى شارع صغير تحوطه بيوت برتقالية عتيقة على مقربة من ميدان نافون — بمثل هذه الضوضاء .

عندما نزلا من القطار — القادم من باريس — فى محطته النهائية ، توجها لا حتساء القهوة فى كافتيريا مواجهة للأرصفة التى تنطلق منها القطارات نحو مدن الجنوب البيضاء ذوات الشوارع الضيقة ، أو نحو الشمال نحو سهرات ميلانو الدخانية وحيث تغرب الشمس فى ميدان سان مارك . جميل أن يصل المرء إلى روما بعد رحلة طويلة قضاها مع رفيقة ، يده فى يدها دون كلام ، حول طاولة صغيرة تضيئها شمس الصباح مع نكهة « الاسبرسو » الحادة .

كانت بعض المناظر السياحية لروما معلقة على جدران الكافتيريا الزجاجية : أطلال الساحة الرومانية ، أعمدة الرخام ، أقواس « الكوليزا » وتماثيل نافورة « تريڤى » حيث يمزج الضوء بين الماء والحجارة بشكل ساحر .

على جانب آخر تُرى قبة كنيسة « سان بيير » وأفواج الحجيج أمام « البازيليك »(1) كم هو مثير أن تتجسد روما الخالدة أمام الإنسان، تلك المدينة الأسطورية التى كانت مركز الدنيا لقرون عديدة . وكم هو رائع تأمل التماثيل والأطلال والكنائس والمتاحف والحمامات والمقابر .

كل ذلك سيكتشفانه سويا . يتخيل أن الفتاة الجالسة فى صمت بجواره ستتكلم فجأة فى غبش غرفة الفندق التى تحاصرها حرارة أغسطس .

يعتقد أن أسرار المدينة الخالدة ستحل فى آن مع عقدة لسان تلك الفتاة الشهوانية الصامته أبدا منذ لقائهما الأول فى باريس قبل أسبوع .

ثم استقلا تاكسى قادهما إلى الفندق القريب من ميدان ناڤون بعد أن عبر بهما الشوارع الصاخبة والساحات

المشمسة . وتعجبوا من هؤلاء الإيطاليين الثرثارين وهم متكدسون فى باحات المقاهى .

شبكة من الصمت المبهم ، انعم من الحرير . قرّبت وربطت بينهما من باريس إلى روما . هو وحيد فى الغرفة .. ممدد على السرير . ينتظر أن يمر الوقت . لقد وصل متأخرا إلى روما الليلة الماضية،وهذا المساء سيطير إلى پاليرمو . نهار طويل يمتد أمامه نهار بلا معنى . طويل بطول جسده العاري الملتحف بأغطية يبللها العرق .

ماذا لو ارتدى ملابسه وخرج ؟ سيكون أمامه متسع من الوقت قبل ميعاد الطائرة ــ للتنزة ولرؤية ما حدث من تغيير فى المدينة منذ زيارته السابقة .

ربما يكون بمقدوره الذهاب إلى الڤاتيكان مارا بالشوارع المألوفة له ؛ أولا ميدان ناڤون وهناك سيحتسى فنجان القهوة الأول فى ساحة المقهى المواجه لنافورة الأنهار قبل أن تحركه شمس اغسطس .

ثم يشق طريقه عبر الحمام وأصحاب العربات الحنطور وهم يتصيدون زبائنهم ، ثم يسلك شارع ڤيتوريو ايمانويل الثانى ليصل إلى ضفاف نهر « التايبر » ومن هناك بعد مسافة قصيرة سيصل إلى ميدان « سان پيير » بعد أن يكون قد عبر جسر الملاك القديس حيث تلمع التماثيل البيضاء تحت أشعة الشمس . وربما يعطى ظهره لنهر «التايبر» ويمشى من ميدان ناڤون باتجاه نافورة « تريڤى » عبر الشوارع المبلّطة ليصل بعدها إلى ميدان اسبانيا ومن ثم سيكون باستطاعته الصعود حتى كنيسة الثالوث .

فى هذا الوقت من الصباح لن يكون هناك أحد . إلا المسيح .

سيكون وحيدا عاليا فوق المذبح . وخفيفا بين أيدى الجنود الرومان وهم ينزلونه من على الصليب .

فى الخارج لم ينشر الباعة المتجولون بعد بضائعهم على المصاطب .

سيستمر فى الصعود مارا ببرجين توأمين للكنيسة بهما ساعتين اعتادتا فيما مضى أن تؤخرا ساعة عن الزمن المعتاد .

وإذا ما تابع صعوده فسيبلغ ڤيلا « بورجيز » ومن هناك تبدو روما وديعة بحواريها الظليلة ونافوراتها المنعشة

وميادينها الخالية من الأشجار والتى تنبثق منها الشرايين فى كل اتجاه . وعلى البعد فيما وراء ضفاف « التايبر » الخضراء تبدو قبة « سان بيير » كحارسة للمدينة الخالدة .

لكن هذه المرة روما صامتة ، بأحجارها وأطلالها ونافوراتها ، تماما مثل الفتاة التى صحبته فى رحلته الأولى إليها .

كانا قد نزلا فى الفندق نفسه ، واحتلا غرفة كبيرة تطل على الشارع .

الآن هو وحيد مع جسده العارى على سرير فى غرفة صغيرة ، تطل على فناء .

ليست لديه أدنى رغبة فى أن يخرج إلى الساحات المشمسة ، أن يختلط بالناس ، أن يسلك طرقات المدينة التى يعرفها جيدا ، ولا أن يرى المتاحف والآثار . يريد فقط أن ينام .

فى هذه الغرفة المعزولة ، حيث لا يصل إلى سمعه صوت اندفاع الماء من فم جنية البحر ، يريد أن ينام إلى الأبد .

كما لو كان ذاهبا فى إبحار طويل غير مأمون العواقب كقارب ركب البحر وكلما ابتعد عن الشاطىء كلما حاصرته الاعاصير . قارب وحيد انحرف به مساره فى مياه الأنهار

الأربعة التى تنبجس من التماثيل الصخرية عند قاعدة المسلة التى تتوسط ميدان نافون .

بمجرد أن يعبر صحراء إفريقيا القاحلة سيعرج على نهر النيل والبحر المتوسط .

قارب ترك رواسيه فى مياه الجانج[٢] الطينية وعبر سهول الپامپا[٣] لمعشوشبة وسط قطعان البقر .

وفى مياه الدانوب ، الزرقاء أبدا ، تتفكك قشرته المتعفنة ، وينحرف بين حقول الذرة نحو عواصف البحر الأسود .

وفجأة . وياللعجب ـــ كلمات أغنية قديمة

« يقول الدانوب : لن أتدفق بعد اليوم »[٤] .

كما لو كان بمقدور الدانوب أن يتوقف عن السريان .

مرت سنوات منذ كان الجمع الذى كان يتغنى بهذا النشيد يملأ الميادين ، كم من الماء ، كم من الأنهار عبرت تحت الجسور !

« يقول الدانوب : لن أتدفق بعد اليوم » . مرة كل عشر سنين .

ومع هذا فمازال يتدفق دافعا بأمواجه الموحلة فى مجراه الأزلى .

ميدان نافون . بينما كانا يشربان القهوة فى الباحة المواجهة لنافورة الأنهار ، اراد أن يحكى كل شىء للفتاة الجالسة بجواره .

اراد أن يشرح لها كيف كان بمقدور الدانوب أن يتوقف عن التدفق ، اعتقالات الصغار والمثقفين وزعماء النقابات فى كل مرة تذاع فيها هذه الاغنية قبل أن يتلو صوت صارم حاد قرارات الاعتقال .

ثم موت الفتاة ـــ التى أحبها ـــ أثناء التحقيق معها ، فى يوم من أيام سبتمبر ذات صباح بينما كان الراديو يذيع من جديد أن الدانوب يريد أن يتوقف عن التدفق .

« اخضع بين ذراعى » الأصابع الطويلة الدقيقة تضغط على عنقه فى هذيان المراة التى لم تنبس بكلمة واحدة طوال النهار ، وهم يتنقلون تحت شمس أغسطس ـ بين الأحجار والأعمدة العريقة ذوات الألفى عام ومصاطب

« الكوليزا » حيث كان يتبارى المصارعون الرومان وحيث كانوا يقذفون بالمسيحيين المستسلمين فريسة للأسود .

تلك المرأة التى لم تبد أى أعجاب فى الفاتيكان وهى ترى الوان مايكل أنجلو تسبح فى القبة فى كل اتجاه قبل أن تنزع إلى اللون الأبيض فى ذقن الرب وإلى البنى فى أصابع آدم المفرغة من الحياة .

تلك المرأة التى تحتضن التفاحة كالثعبان بينما الرجل مطرود من الجنة

وإبليس ملفوظ من مجمع الملائكة بعد ما اكتمل خلق الأرض والبحر والسماء والكائنات الحية .

وفى النهاية تكلمت.ليس لانه فى البدء كانت الكلمة ، ولكن لأنها وسيلتها الوحيدة لإطفاء النار التى تضطرم داخلها

إنها تسحق فحولة الرجل كما تقضم تفاحتها .

اليدان تضغطان على عنقه وهى تمتطى برشاقة الجسد الذى يتصلب تحتها ويخور لحظة بلوغ الشهوة منتهاها .

شىء غريب.كان يود أن يبوح لهذه المرأة بالألم الذى داراه عن كل الناس ، أن يكشف لها عما اختزنه عبر سنوات المنفى الطويلة .

ميدان ناڤون . ذات صباح . بعد ليلة شهوانية قضاها فى صراع مع الموت . كانا فى الساحة المشمسة لم تكن وفود السائحين قد غزت المكان بعد .

حطت حمامة على رأس التمثال قبل أن تضرب بجناحيها بمحاذاة النافورة لتتوقف برهة على الأرض ثم تنهى مشوارها فوق الطاولة التى يشغلانها . أحس برعشة تأخذ بكيانه نابعة من مشاعر مبهمة رقيقة جدا ، أثارها فيه جناح الحمامة المبتل اللامع تحت شمس الصباح .

بما أن الموت هو عدم القدرة على الكلام ــ حتى عندما نحس بحرارة العشيق فى قاع المخدع السحيق ــ فقد انتابته رغبة أن يحكى للمرأة الجالسة بجواره عن تلك التى لم تعرف الحب وإشباعه وماتت أثناء التحقيق معها رافضة أن تبوح شفتاها بكلمة أو صرخة .

بشرتها البيضاء . عذوبة نظراتها . حماسة سنواتها العشرين . فرحها الذى يشبه خفق أجنحة الحمام .

أراد أن يقص عليها موت هذه الطالبة بجامعة استانبول تحت وطأة التعذيب .

تلك الفتاة التى احبها دون أن يمارس معها الحب ولا مرة واحدة بل إنه كان يرتجف إذا فكر فى لمس جسدها .

كانت تقول «لا » ، « لا أدرى » ، « اقتلونى فلن اتكلم » وهى ترد على وابل الأسئلة وطوفان اللكمات على وجهها الصغير تحت ضوء المصباح الغاشم .

ثم صمتت إلى الأبد وتحجر فمها الصغير بينما كان شريط من الدم يسيل على الأرض .

يتذكر آخر لقاء لهما . اتفقا على اللقاء فى مقهى « سينارالتى »(٥) فى حى « بيازيت » شجرة الكستناء التى استظلا بها لم تكن قد فقدت أوراقها بعد .

كان ذلك فى أوائل سبتمبر . نهار جميل مشمس . يصل إليهما صوت انسياب الماء فى ساحة المسجد . وبالرغم من ازدحام المقهى كان الحمام يقترب من الطاولات ثم يضرب بجناحيه قاصدا القباب عبر أغصان الكستناء .

كانت الفتاة تكلمه دون توقف . كانت تسترجع ذكريات طفولتها فى القرية مع إخوتها . وذكريات عنبر النوم فى المدينة الجامعة . كلماتها كانت تعبره دون أن تستقر داخله . كانت زقزقتها تشبه انسياب الماء فى ساحة المسجد ، شفافة ومتواترة .

كلما تكلمت كلما غمره شعور بالانتعاش لذيذ ، وبرغبة لا تقاوم فى أن يضمها بين ذراعيه وأن يطبع قبلة على شفتيها الدقيقتين وهما تتحركان . كانا معا فى استانبول ، فى مقهى « سينارالتى » بين الناس . بين الطلبة المترددين على مكتبة « بيازيت » والكتب تحت آباطهم

والشبان الذين يتوافدون على سوق المكتبات .

كيف كان بمقدوره أن يتصور أن تلك التى كانت تتكلم بلا توقف عن قراءاتها وآخر الأفلام التى شاهدتها وعن نضالها — ستدفع حياتها فيما بعد ثمنا لصمتها — وأن كلمة واحدة لن تخرج من فمها حتى بعد اعترافات رفاقها ، حتى وهم يضعون الأسلاك الكهربائية على ثديها ورأسها ولسانها ، لسانها الجميل الرقيق الذى هوى فى الصمت .. وإلى الأبد .

فى ذلك المساء تلك التى كانت تجلس أمامه لم تكن إلا فتاة ريفية فى العشرين من عمرها . فتاة متدفقة أسيرة حماس الشباب والحب العفيف فى حمى سبتمبر .

ميدان ناقسون.تمنى أن يقول للمرأة التى أمامه — الخرساء كأبى الهول — أن الصمت ليس دائما فضيلة وانه إذا كان الكلام من فضة فلا يمكن أن نعتبر أن السكوت من ذهب ، ولو فعلنا ، فلا يهدرنّ أحد حياته لقاء كومة من سبائك الذهب .

لكنه صمت . الكلمات التى كانت على طرف لسانه توقفت عند شفتيه ثم ارتدت على أعقابها تتخبط فى الحلق وهناك تاهت فى الظلام . ميدان ناقسون . ما أغرب أن يسترجع ذكرياته هذا الصباح مع خفقات أجنحة الحمام المبتلة . استرجع فجأة حبه الأول الذى لم يستيقظ فى باريس عندما تلقى النبأ الأليم بموت صديقته تحت وطأة التعذيب .

يفكر كيف أن هذا الألم صعد فجأة إلى السطح بعد كمون طويل ، وأنه يقربه شيئا ما من رفيقته .

فى الليل.فى غرفة الفندق . عندما كانت تمتطى جسده العارى مباعدة ما بين الفخذين وهى تضغط بأصابعها الطويلة الدقيقة على عنقه لكى توقظ ذكورته للمرة الأخيرة . كانت تبدو فى محاولة هجومية لانتزاع كلمات حب لم ينطق بها أبدا .

الصوت الذى كان يقول « اخضع بين ذراعى » ، كان رسول سعادة مجهضة وعشق قتلته الدبابات التى كانت تجوب شوارع استانبول المهجورة فى يوم من أيام سبتمبر ذات صباح منذ بضع سنين .

هو يعلم أن رحلته الثانية إلى روما لن تبقى فى ذاكرة حياته . هذه الحياة التى تنحدر كقارب ضال .

هذه المرة روما ليست إلا غرفة فندق وشيش مغلق .
روما خرساء هذه المرة .

يعلم أن الحجارة لن تتكلم ولا الناس . حتى الماء سيصمت .

ماء بلا ذاكرة ينسى أولئك الذين يموتون فى المعتقلات بينما هو يتدفق بسلام فى مجرى الأنهار .

---

(١) البازيليك : قصر القضاء الرومانى .
(٢) الجانج : نهر فى الهند
(٣) الباميا : سهول فى الأرجنتين .
(٤) نشيد طليعة الاتراك الديمقراطيين عند الإطاحة بالرئيس مندريس سنة ١٩٦٠ ، ثم استخدمته السلطات العسكرية فى انقلابى عام ١٩٧١ و١٩٨٠ .
(٥) مقهى مشهور أمام جامعة استانبول .

قصة للكاتب اليونانى : ستراتيس سيركاس
ترجمها عن الفرنسية : محمود قاسم





عن المؤلف :

ستراتيس سيركاس :

كاتب يونانى عاش فى الإسكندرية خمسين عاما . وهو واحد من أهم الأدباء المعاصرين فى اليونان . ولد فى القاهرة فى يوليو عام ١٩١١ . وعاش فى الإسكندرية . وتعاون مع الشاعر كفافيس فى إصدار جريدة للجالية اليونانية بالثغر . رحل إلى اليونان عام ١٩٦٣ وترجم العديد من روايات ستندال وشيزارى ومات فى ٢٧ يناير ١٩٨٠ . ومن أشهر كتبه « رجل النيل » وهو مجموعة قصصية تدور أحداثها فى مصر . ورجل النيل هو بطل مصرى شعبى من طراز أدهم الشرقاوى . ومن هذه المجموعة ترجمنا هذه القصة المليئة بالحس الوطنى المصرى المتدفق .

كان هناك حاو قصير ، فقير ، لم ينجح منذ أعوام فى توفير مليم واحد للأيام السوداء . لكن ترى أى نوع من المعروض كان يقدم ؟ كان يجب على فرقته أن تسد جوعها . إنها تتكون من حمار وكلبين دون أن نضعه هو فى الحسبان . الآن . لم يعد عرضه يجذب الناس كثيرا . فقد أحس الجمهور بالملل . وسرعان ما يعود الأطفال إلى ألعابهم . أما المرضعات فى الحدائق فيرددن له : « هيا . هيا . نحن نعرف كل هذا . نحن نعرفه . أليس لديك شىء آخر تقدمه لنا ؟ » . لا . لم يعد لديه شىء آخر . فكل ما تعلمه هو تلك النمرة كى يكسب لقمة عيشه . يقف فى فناء . أو فى شارع خاو . أو ميدان صغير بعصاتين يطلقان ضربات النداء على الطبلة المعلقة فى رقبته . يتجمع

الناس . ويصنعون له دائرة حول الفرقة . وفى الوسط يوقف الحاوى الحمارَ فى حالة تأهب . ويقود الكلبين على حافة الدائرة الصناعية . وعلى إيقاع الطبلة يبدأ العرض : اقفز .. توازن .. ارقص . أجر . ناضل . كل الإمكانيات . وأحيانا يتصرف كأن فكرة خطرت بباله . يتوقف الرجل عن القرع،كى يتجه نحو الحمار ، ويشترك أحد الكلبين ، فيتعلق به من طرف ملبسه المرفل ، ويجرّه نحو الخلف . وبعد قليل ، وبينما يقوم الكلبان بأدوارهما الصعبة إذا بالحاوى ـ الذى لا يزال يقرع ـ يتجه نحو الحمار . ويستند عليه ويهمس ببضع كلمات فى أذنه . ثم يبتعد كى يرى تأثير ذلك . فيهز الحمار رأسه بكل جدية وثقة : « نعم . نعم . نعم » وهنا يخلع الحاوى طربوشه،كى يلم النقود .

هذا هو كل شيء . فى البداية كان الناس يضحكون ، ولكنهم مالبثوا أن آلفوا ذلك العرض .. كان على رجلنا أن يغير الحى . وعندما استنفدهم جميعا . أصبح عليه أن يغير المدينة حتى تنسى المرضعات . ويكبر الصبية أو يأتى أطفال جدد .

ومع الحرب فإنه بالبديهة . لم تعد الأشياء كما هى . امتلأت مصر بالجنود الأجانب . هؤلاء الأوروبيون ذوو الجلود الحمراء الذين كانوا يضحكون بسهولة . وكانوا يحسون بالملل بسرعة .

ذات ظهيرة فى أواخر شهر ديسمبر عام ١٩٤٤ . وجد الحاوى نفسه مع فرقته على طريق القاهرة . قطع قرابة ثلاثين كيلو مترا منذ رحيله من الإسكندرية فى الصباح . اعتمد أن يقضى ليلته فى فندق صغير يعرفه فى دمنهور . سار وهو يغنى ، وهو يرقب مخلوقات الله . ورغم أن الجو كان باردا ، إلا أنه لم ينبىء عن سقوط المطر .

هاهو وحده فى الحقول . ووسط السكون ، سمع أصواتا متداخلة وكأن هناك مظاهرة . وكأن هناك وحدة مسلحة تغنى . نظر حوله ولم ير شيئا . تقدم قليلا . فانتهى الضجيج . فى هذه اللحظة . فهم من أين تجيء . ارتقى الحاجز فوق حماره ، الذى يفصل الطريق الزراعى عن السكة الحديد . ومن أعلى المنحدر نظر إلى أسفل .

كان هناك قطار بضائع من خمسين عربة مقوقعا هناك . وسط المكان . بعض العربات مفتوحة والأخرى مغلقة . كانت مليئة ومزحومة بالرجال الذين يتكلمون ويصيحون ويغنون . الأصوات تتردد كأنها جماعات الذباب التى تملأ الجو ، ترتفع أحيانا ، وتتفتت أحيانا أو تتوقف .

توجه الحاوى نحو القاطرة . ولكن هناك جنديان مسلحان ببندقيتين ، هتفا به : « ياللا .. ياللا » . ابتعد من أمام العربة المفتوحة .

لم ير فى حياته مثل هذا العدد من الرجال البائسين . يرتدون ملابس ممزقة . لم يحلقوا شعورهم أو ذقونهم . الوجنات غائرة . تلمع العيون من الحرارة . وترتسم على الوجوه تجربة مريرة . يتكلمون اليونانية . كان الحاوى يعرف القليل من اليونانية : « تغال هنا . ليس معى نقود » ، وبعض الشتائم المعروفة . ومن داخل العربة ، هتف بعضهم باللغة العربية :

ـــ أين نحن ياأخ ؟

ـــ على مسافة ثلاثين كيلو مترا من الإسكندرية ؟

ـــ فهمت لماذا توقفنا . إنهم ينتظرون حلول الليل . يخجلون أن يجعلونا نمر فى النهار .

ـــ ولكن من أين جئتم ؟ ومن أنتم ؟ لاجئون ؟

أجاب الآخر :

لا يوجد لاجئون ، رهائن .

سأل الحاوى الذى لم يفهم شيئا : ماذا تعنى ؟ لا تقل لى إنكم أسرى .

أسكت الآخر زملاءه . وبدأ فى تقديم تفسيرات . لم يقرأ الصحف ؟ هل يجهل ماذا حدث فى أثينا ؟ سوف يفهم أفضل ، سيفهم الموقف الحالى مع نضال سعد العظيم من أجل استقلال مصر . تنهد الحاوى برضاء . أعجبته هذه الكلمات . إنها تعيده إلى زمن البطولة . قال :

ـــ عندما عاد سعد العظيم من منفاه . قام اللصوص بنشر إعلان فى الصحف أعلنوا فيه للناس أن عليهم أن يتصرفوا بلا خوف . وأقسموا على شرف سعد ، أنهم لن يسرقوا دبوسا ، رغم أن فرصا عديدة أتيحت لهم .

انفجر الرجل ضاحكا فى داخل العربة ، وسأل زملاءه فيمن حوله :

ـــ ماذا قال ؟ ماذا قال ؟

شرح له البعض الأمر . فضحكت العربة الثانية بدورها . ثم قصوا الحكاية على العربة التالية أو بالضبط إلى سائق العربة . الذى صاح من نافذته الصغيرة الجانبية . وبعد قليل سمع السائق يضحك . ولكن الضحك اختنق من صبى كان يجلس معه . سألت العربة التالية :

ـــ ماذا قال ؟ ماذا قال ؟

ـــ عندما عاد سعد من منفاه ..

سمع الحاوى قصته تنتقل من عربة إلى أخرى ، بينما كان الضحك ينفجر عاليا ، وواضحا فى العربات المفتوحة ، ومن العربات المغلقة .

وعندما انتشرت القصة فى القطار . ردت مرة أخرى نحو الخلف . من عربة لأخرى فى صورة أغنية . أغنية مليئة بالحماس . كان الحاوى واثقا أن قصته ستتحول إلى أغنية . سأل سائق القطار :

ـــ ماذا تقول هذه الأغنية ؟

ـــ إنها تتكلم أن الحرية مثل النيران . تشتعل وتنطفىء .

تساءل الحاوى : اسمعنى هذا . كم من السنوات تلزمنى أحيانا قبل ان أستمع إلى كلمات مماثلة . هل أحلم ؟ على أن أنضم إليها الآن ؟

سأل السائق :

ـــ حسنا . هل أنت معهم ؟

ـــ من . أنا ؟ أنا معهم ؟ أنا يونانى .

ـــ معذرة . فسوف أعتبرك مواطنا . ما اسمك ؟

ـــ ديمترى زوجرافوس . كان أبى صبيا فى مقهى بالإسكندرية .

ـــ ولماذا لا تقفز الآن حتى لا يراك أحد . سوف نتعامل برقة مع الحمار .

ضحك ديمترى . سأل صوت من داخل القاطرة :

ـــ ماذا يقول ؟ ماذا يقول ؟

تساءل الحاوى :

ـــ هيا ، سوف ترحل من أجل أغنية أخرى .

أثناء هذا فضل ديمترى أن يرد عليه :

ـــ كيف كان سعد العظيم يحكم على مواطن يترك النضال من أجل أن يختبىء فى تنورة أمه ؟

تساءل الحاوى أيضا ، بلهجة مشوشة ، وقد احمر وجهه :

اسمعنى . اسمع .

ـــ حسنا ، ألا أستطيع أن أفعل شيئا بالنسبة لك ؟

ـــ أجل . الكثير من الأشياء . سوف نحملك على أن

تأتى لنا ببعض الجالونات من الماء . إذا استطعت . لكن نحن نريد سجائر أولا . كيف نجدها فى هذا المكان القفر ؟

تظاهر الحاوى بحركة سحب حافظته . ثم توقف . إنها أحسن السجائر التى تنقصه . فجأة قال له **ديمترى** :

ـــ لقد وجدتها . كل ظهيرة تمر عربة الكوتاريللى التى تقوم بالتوزيع فى هذه القرى فى مثل هذه الساعة .. لكن تلزمنا النقود .

أخرج ديمترى من حافظته نصف جنيه مصرى وأعطاه إياه قائلا :

ـــ أعتقد أن هذا لا يكفى . اشتر ما تستطيع . سوف نقتسمها ثلاثتنا . لدينا القليل من النقود وسنحتفظ بها للأوقات العصيبة .

جرى الحاوى نحو السور وسأل فلاحا صغيرا كان جالسا أعلاه وهو يتثاءب كالغراب . شرح له أن عليه أن يعبر الطريق . وناداه فى اللحظة التى عاد فيها إلى القطار . قال لديمترى بخجل :

ـــ الآن . أنت تريد أن أقدم لكم عرضا كى أسليكم قليلا .

ـــ اسمع . هل كان عليك أن تنتظر طويلا كى تقترح علينا هذا .

كرر هذا على الآخر والذين حوله . بدأ القطار كله فى التصفيق . وفى إطلاق صراخات الفرحة والحيوية .

بدأ العرض أمام العربات الثلاث . الحمار ، والكلبان ، والحاوى . ثم ابتعد قليلا . راح الرجال يتأملونه بعيون ملتصقة بالفتحات كالأطفال . ضحك الجميع . يضحكون جميعا من عربة لأخرى ، ويصفقون . أعجبوا بالحمار ، كما يبدو،لأنه يذكرهم بأحد رجال السياسة اليونانية . أحس الحاوى بالتأثر والفخر .

جاء الفلاح الصغير وتكلم إليه ، ثم هرول جاريا . بقى وحده مع الحمار والكلبين ، واستكمل العرض ،

قال السائق للحاوى :

ـــ لقد كانت عربة الكوتاريللى .

ـــ بنصف جنيه . أستطيع أن أعطيك أربعمائة سيجارة رفيعة على أقصى حد .

أخرج الحاوى جيوبه وأفرغها ، وهو يقلده . هنا رأى بعضهم السيارة تلحق بهم . وهو يقول :

ـــ هيا . سوف أكملهم كى يكونوا ألفين . إنهم مساكين .

قال الحاوى :

ـــ مساكين . إنهم قديسون . يتكلمون مباشرة إلى الله .

رفع رأسه ونظر بعيدا نحو الأفق . إلى الناحية التى تسقط فيها الشمس وهى ترسل أشعتها الذهبية الحمراء وتختفى بين السحب فوق الحقول الرمادية ، والمراعى الخضراء . لقد تأخر فى الحلم .

فجأة انطلق صفير القطار الذى انتزعه من أفكاره . ترك السيارة ليجرى نحو ديمترى فقال له :

ـــ الأفضل أن نرمى السجائر فى أى عربة . فالأمر سيان ، سوف نقتسمها معا . أين أنت ؟ خذ هذه الباقة من الخطابات وأعطها ليونانى . سوف يقرأ العنوان . واذهب بها حيث يلزم . سوف تؤدى خدمة جليلة . وسوف تنال جزاءك .

لكن الحاوى ظل مذهولا . إنه يبكى . نزع الطبلة من عنقه وأعطاها إلى ديمترى .

ــ خذها كى تسليكم حيث ترحلون

تحرك القطار عندما وصلت علبتان من السجائر . أطلق الرجال ، ومن بينهم صبية وكهول الصفير وكأنهم فى عيد :

ــ والثقاب . والثقاب ؟

ألقى لهم بالثقاب . صاح ديمترى :

ــ ادع لنا بحرية رائعة .

قال الحاوى :

ــ الله سميع الدعاء . ليهبكم حرية رائعة .

صاحوا من العربات .

ــ شكرا . شكرا .

فى هذه اللحظة . اندفع السودانيون من جديد بلغتهم :

« باللا . باللا ، مشيرين إلى رجال عربة الكوتاريللى ، وإلى الحاوى وفرقته ، أن يذهبوا بعيدا . مر القطار وهم يغنون .

هنا خلع الحاوى طربوشه ، وراح يضم يده إلى صدره . وبقى ساكنا . متأملا . وقف الكلبان والحمار خلفه فى صف واحد . وهم يحيون أيضا بهزات من رءوسهم ، لكل عربة تتحرك أمامهم ، ولمن فى داخلها . وراح الرجال يردون التحية من أعماقهم ، وهم يشيحون بأيديهم ، دون أن يقطعوا أغنية الحرية التى تشتعل وتتقد .



قصة للكاتب البولندى : بولسواف بروس

ترجمها عن البولندية : هنــاء عبـد الفتـــاح



الظـــــل



(●) بولسواف بروس (١٨٤٧ ـ ١٩١٢) والاسم الحقيقى له هو ألكسندر جوافسكى . وهو كاتب قصة ، رائد من رواد القصة البولندية الطويلة والقصيرة . وترتبط أعماله بالبرنامج الأدبى الذى يتسم طابعه بتيار « **الفلسفة الوصفية** » . ويكشف بروس فى كتاباته عن أسرار الحياة الساكنة ، والأخلاقيات الإنسانية المنهارة . ومن أهم قصصه القصيرة : « **آنييلكا** » و « **انتيك** » « **الصديرى** » و « **اجازة** » . وهذه القصة المنشورة . أما أبرز أعماله الروائية فهى « **العروسة** » و « **فرعون** » و « **المراه المتسيدة** » .

عندما تنطفىء أشعة الشمس فى السماء ، يطفو الغسق فوق الأرض . الغسق ـ جيش الليل العرمرم ـ يحوى آلافاً من الأعمدة ، ومليارات من الجنود غير المرئية . إن هذا الجيش ـ الذى يحارب الضوء منذ زمن لا حدود له ـ يهرب فيه كل فجر ، ينتصر على كل ليل ، يسيطر على العالم منذ شروق الشمس حتى غروبها ، وفى النهار ينكسر ويختفى فى المخابىء وينتظر .

ينتظر الغسقُ فى كهوف الجبال وفى سراديب المدن ، وفى أدغال الغابات ، وفى أعماق الأنهار المظلمة . ينتظر ـ وهو مختفٍ فى كهوف الأرض الأبدية ـ فى المناجم ، وفى السفوح ، فى أركان البيوت ، وفى الأسوار المائلة . متناثرا يبدو وكأنه غير موجود ، غير أنه يشغل كل المخابىء . إنه فى كل فجوة من فجوات طحالب الأشجار ، فى كل ثنية من ثنيات الرداء الإنسانى ، يرقد تحت كل حبة رمل ، يتلاعب بكل خيط من خيوط العنكبوت ، وينتظر عندما يهرب مفزوعاً من مكان ما ، نراه فى رعشة عين ينتقل لمكان آخر ، مستغلا كل لحظة ، ليعود إلى منفاه ، يحتل المواقع غير المسكونة ، ويغطى الأرض بفيضانه .

عنـدمـا تنطفىء الشمس ، يتحـرك جيش الغسـق بصفوفه المتلاحمة من خنادقها فى صمت وحـذر . تغطى بوجودها ممرات البيوت ، ودرجاتها المضاءة إضاءة غير صحيحة ، ومن تحت الموائد والدواليب تزحف نحو وسط الغرفة ، وتحتل الستائر ، وعبر نـوافذ القبـاب ، وزجاج نوافذ* البيوت ، تميل نحـو الشارع ، وفى صمت أخـرس تهاجم الحوائط والأسقف ، وتنتظر فوق القمم فى صبـر طويل ، مترقبة حذرة إلى أن تصاب السحابات الـوردية بالهزال عند الغروب .

فى انتظار تلك اللحظة ، ينقطع فجـأة انفجار الظـلام الهائل ، الـذى يصل صـداه من الأرض حتى السماء . تختفى الحيوانات فى مآويها ، ويهرب الإنسان إلى بيته ، تنكمش الحياة كالنبته بلامـاء ، لتبدأ فى الجفـاف ، أما الألوان والأشكال فتنغمر فى الأبدية ، فالرعب ، والخطأ ، والحيلة ، تقوم بسيطرتها على العالم .

فى تلـك اللحظـات ، حيث تصبـح شـوارع وارسـو مهجورة ، يبدو فى الأفق إنسان غريب ، يغطى رأسَهُ تاجٌ صغير هو شعلة ضوء ، يهرول فوق الدرجات بسرعة ، كما لو كان يتسابق مع الظلام ، ليقف لحظات خاطفة عند كل مصبـاح ضوء فى شـوارع المدينـة ، فيداعب المصبـاح النفطى قبل أن يغمره الضوء المرح ، فيشتعل ، ثم يختفى صاحبه كالظل .

هكذا الحال دوما كل يوم فى كل عام ؛ سواء كانت تنتشر فوق الحقول زفرات روائح الأزهار ، أو تتمرد صواعق شهر يوليو ، أو تنطلق فى الشوارع عواصف خريفية ، تلفظ تلال الغبار ، أو أن فى الهواء تتكور حزمات الجليد الشتوى ـ إنه دائما يوجد ، عندما يـأتى الليل المـرتقب ، فيداعب الضوء بشعلته الصغيـرة ، حيث يقفز هنـا وهناك فـوق درجات المدينة ، وفيما بعد يختفى مثل الظل .

من أىِّ مستقر حضرتَ إلينـا ، وأين تختفى ؟ ! إننا لا نعرف ملامحك ولا نستمع إلى صوتك ؟ ! ألديك زوجة أمْ أُمٌّ تنتظر عودتك ؟ ! أيترقبك أطفالـك ؟ ! أمِنْ أجلهم تتـرك مِشعلـك النفطى جـانبـا ، فيتلمسـون أقـدامـك ويحتضنـون عنقك ؟ ! ألـديـك أصـدقـاء تشكـو إليهم أتراحك ؟ وتحكى لهم أفراحك ، أو ربما يكون لديك معارف بمقدورك أن تثرثر معهم ، حول وقائع يومك ؟ ! .

أتملك بيتا .. أىَّ بيت .. يمكن فيـه العثور عليـك ؟ ! أتحمل اسما .. يمكن للآخرين أن ينادوك به ؟ ! أتملـك رغبات ومشاعر تجعلك مثلنـا .. إنسانـا ؟ ! أأنت وجود بلا هيئة .. صـامت ، تظهر عنـد الغسق فقط ، فتداعب ضوءك ، وفيما بعد تختفى كالظل ؟ !

قيل لى : إنك ـ فى حقيقة الأمر ـ إنسان ، لدرجة أنه قد أُعطى لى عنوانك ، اتجهتُ نحو البيت الذى أحمل عنوانه ، وسألتُ الحارس :

ـ أيسكن عندكم ذاك الذى يشعل مصابيح الليل فى شوارع المدينة ؟

ـ أجل .. عندنا !

ـ أين ؟

ـ فى ذلك العُش .

كان العش المذكور مغلقا . نظرت خلال النافذة ، وجدت

سريرا صغيرا ، يقف بجواره مشعل نفطى يقبع فوق رأس عصا طويلة . لم يوجد شَاعِلُ المصابيح .

ـ قل لى ـ على الأقل ـ كيف يبدو ؟

ـ من منا يعرف ذلك ؟ ! ـ استطرد الحارس ، وهو يهز كتفيه ـ إنه لا يسكن فى بيته فى أثناء النهار .

أتيتُ ثانية إلى هذا العُش بعد مرور نصف عام .

ـ واليوم ـ ألا يوجد شَاعِلُ المصابيح ؟

ـ آه ـ استطرد الحارس ـ لم يوجد ولن يوجد ! لقد دفنوه بالأمس ، مات .

سرح الحارس ببصره بعيدا .. بعد أن تساءلتُ عن بعض التفاصيل ، ذهبتُ إلى المقابر .

ـ أرنى يا حفار القبور ، فى أىِّ مكان واريتَ جثمان شَاعِلِ المصابيح ؟

ـ شَاعِلُ المصابيح ـ أعاد على مسامعى ـ من منا يعرف ذلك ! ثلاثون « رَحَّالة » أتوا إلىَّ بالأمس !

ـ لكنه مدفون فى مدافن أفقر الفقراء !

ـ مِنْ هؤلاء .. قذفنا حوالى خمسة وعشرين !

ـ لكنه يرقد فى نعش غير مزخرف !

ـ مِنْ هؤلاء .. أحضروا إلىَّ ستة عشر !

على هذا المنوال لم يكنْ بمقدورى أن أتعرف على الوجوه ، ولا على الأسماء ، ولا حتى كان بإمكانى رؤية مقبرته . أصبح بهذا الموت كما كان فى حياته : وجودا مرئيا ـ فقط ـ فى زمن الغسق ، أخرس ، ليس بمقدور أحد الإمساك به ، كقبض الرياح مثل الظل .

فى ظلمة الحياة حيث يتوه جنس بشرى ما ، متلمساً ، حيث يكسر الأولون الحواجز ، بينما يقع الآخرون فى الهاوية ، حيث لا أحد يعرف المعلوم ، وتتصيد الأقدارُ الإنسانَ مقيدةً يديه ، بالحوادث الجسام ، والفقر المدقع ، والكراهية ، داخل دهاليز الحياة المظلمة ، حينئذ يهرول مشعلو المصابيح . يحمل كل منهم ضوءا خابيا ، فوق رأسه ، يداعب كل منهم فى طريقه ضوءه ، يحيا مجهولا ، يشق الصعاب بلا ثمن ، وفيما بعد « يختفى كالظل » .

قصة للكاتب الصينى : زاو بنفو
ترجمها عن الانجليزية : فؤاد قنديل

العجوز صَن يبيع حماره



● العجوز صَن يبيع حماره إحدى القصص الفائزة بجوائز صينية عام ١٩٨١ ونشرت فى كتاب يضم ست عشرة قصة فائزة لعدد من الكتاب الصينيين البارزين فى القصة والرواية الصينية الحديثة . صدر الكتاب عام ١٩٨٥ .
Prize_ Winning Stories From china 1980 / 1981
والكاتب يعمل محررا بالإذاعة الصينية وقد ولد عام ١٩٤٧ وله رواية قصيرة هى «على رمال النهر الأصفر» .

ليس فى عالمنا الواسع شىء غريب ، إلا وقد حدث هنا أو هناك ، بطريقة أو بأخرى ، من ذلك ما جرى للعجوز صن .. إذ قرر فجأة أن يبيع حماره .

فى صباح أحد الأيام نهض صن من فراشه فى نحو الرابعة ، وقبل الخامسة كان يأخذ طريقه راكبا عربته كعادته إلى المدينة ناقلا محاصيل الفلاحين من أبناء قريته .

كان يشعر أنه لم ينم ما يكفى .. ولما كان الطريق لا يزال طويلا ليصل إلى المدينة فقد حدث نفسه :

ــ إن الحمولة اليوم قليلة جداً ــ والحمار يعرف طريقه .. لماذا لا أغفو قليلا .

علّق السوط فى عروته ورفع ياقة الرداء وراح فى النوم ، بينما الحمار الأسود يمضى فى طريقه باهتمام .

بعد قليل ظهرت على الطريق حمارة رمادية صغيرة تجر عربة نوم تتمدد فيها جثة وعلى جانبيها يجلس أقارب المتوفى وهم ينشجون .

عندما لمح الحمار الأسود الكبير تلك الحمارة الجميلة اندلعت فى قلبه عواطف جياشة ــ ونحّى جانبا كل الاعتبارات والملابسات التى تكتنف الموقف .. حاول أن يسير بمحاذاتها وأخذ يسترق إليها النظرات بينما كانت تنطلق بحماس صوب المقبرة ، وصبى العجوز لا يزال سادرا فى أحلامه .

وصلت العربتان معا إلى ساحة المقابر ، حيث كان هناك عدد من عربات نقل الموتى وصلت مبكرا ، والأهالى الحزانى انتشروا فى الساحة ينتظرون فى وجوم انتهاء إجراءات دفن أقاربهم الراحلين ، ثم تطلعوا إلى القادمين الجدد .

فى هدوء دنا الحمار الأسود من ذيل صديقته الرمادية ، وتصاعدت نيران أشواقه ، وأدرك الآن فقط أنه يوشك على الوقوع فى الحب .

ولأن العربتين وصلتا معا اعتقد أغلب الحاضرين أن شخصين قد ماتا من عائلة واحدة .. وهكذا تقدم منهم جمع كبير من المتطفلين ــ البعض تعجب من منظر العربة ذات الحمار الأسود ــ واقتربوا أكثر من العجوز صبى وأطلوا برءوسهم داخلها لا ستطلاع الأمر .

قال أحدهم :
إنه لا يبدو ميتا .
وقال آخر :
إنه يتنفس .

فتح الكل عيونهم ، وانتصب شعر رءوسهم واقشعرت ابدانهم .. أحس الحمار بالارتباك وتساءل : هل يمكن أن يمسوا صاحبه بسوء .

لم يجد مفرا من إصدار نهيق عال،ودفع هذا بقية الحمير للنهيق حتى أن المقبرة الساكنة تماما تحولت إلى سوق كبير للحمير .

عندئذ استيقظ صبى ووقف دهشا يتساءل :
ــ أين أنا؟ماذا يجرى هنا ؟.. ولماذا يتجمع حولى هؤلاء الناس ، وما هذا الفزع الذى أصابهم ؟

اكتشف أنه فى مقبرة : مَنْ الحمار الذى جاء بى إلى هنا ؟ .. هذا هو السر إذن.الناس تنظر لى على أنى شبح .. ميت عاد إلى الحياة .

عاد إلى القرية .

وبقى فى بيته ثلاثة أيام لا يذهب إلى اى مكان .. كان مهدودا وحائرا لا يكف عن التفكير فى أشياء كثيرة مضطربة ، على رأسها الموت .. زوجته تتعب كثيرا فى البيت ، وابنته تعمل وابنه هو الآخر يعمل .. لكن شعورا ما يخامره بأن السنوات الأخيرة ليست طبيعية ولا يشعر بالراحة .. وها هى الرحلة الأخيرة .. أفضت به للتشاؤم .

يريد أن يتوقف عن رحلة كل يوم ، ولكن ماذا يفعل وهناك أكثر من أسرة تعتمد عليه فى حمل بضائعها ومحاصيلها إلى المدينة لبيعها والعودة محملا بطلباتهم من السكر والزيت والسماد وكل لوازم الزراعة .. هم فى سوق المدينة ينتظرونه بلهفة ، وفى القرية لا يتصورون أنه يمكن أن يتوقف يوما ، أما هو فقد أصبح يعانى من الروماتيزم الذى ينهش ساقيه ، وعليه أن يصحو فى الرابعة ولا يعود إلا مع الغروب .

رغم ذلك كله فإنه يكون دائما أسعد إنسان وهو يلبى طلبات الناس ويحقق لكل أسرة مـا تتمنى ويشترى لهم ما يريدون .. وثقتهم فيه تجعله هنيئا ومتفائلا .

هناك فى ساحة المقبرة .. نزل صن وجر الحمار وأعاده إلى الطريق الصحيح إلى المدينة ووقف قبالته يتميز غيظا ـ حائرا ماذا يفعل به ــ وقد حمله إلى هذه الساحة التعسة التى تذكره بالموت .

سحب السوط وانهال به على ردفيـه وعلى رأســه بكل قوته ، والحمار يزوم ألما وغضبا .

ثم وقف أمامه وأخذ يلكزه فى ساقه بالطرف الصلب من السوط قائلا :

ــ ارفع ساقك .. ارفع .

ظل الحمار متماسكا لا يرفع ساقه ، ولما زادت ضربات العجوز ، وقد كان شبح الحمارة الرمادية لا يزال يخايله ، رفع ساقه فجأة وأطلقها على رأس صن فشجته .

صرخ العجوز من هول المفاجأة والألم ومن منظر الدم الذى لا يستطيع وقفه .

مضى لحظات فى معركة مع الـدم إلى أن نجح فى ربط جبهته ، ثم عاد إلى الحمار وانهال من جديد عـلى رأسه ضربا ، فقفز الحمار قفـزة دفعت العربـة للانطـلاق إلى الوراء على الطريق الهابط ثم انقلبت بسرعة وسقطت فى حفرة على جانب الطريق ، لم تخرج منها إلا بمعونة عشرة رجال أقوياء .

عاد إلى القرية خطوة خطوة والحمار يتألم من ساقـه اليسرى ويحملها عن الأرض حملا .

سلّم الحمار للمصحة البيطرية وهناك سأل عن وانج لو شانج أفضل أطباء المصحة فعلم أنه رحل منذ سنوات ..

رجع صن إلى بيته ورقد فى الفراش غير قادر على الحركة .

بعد ثلاثة أيام ذهب يسأل عن الحمار ، قال له الطبيب البيطرى :

لم يعد الحمار يصلح .. يجب عليك ذبحه .

صرخ صن :

ــ ذبحه

نسى الحادث الأخير ومضى يتذكر الحمار وحسناتـه ، مرت به مواقفه العظيمة التى أحبها وأحبه من أجلها . لقد كان طوال عمره كأنه ابن من أبنائه .. ويمكنه أن يفكر فى بيعه ــ أما ذبحه فمستحيل .

برفق شديد سحب الحمار وسارا معا على مهل نحـو المدينة ليعرضه فى سوق البهائم .

كانت هناك جميع الحيوانات معروضة للبيع ، وعمليات البيع والشراء لا تتوقف .

فى إحدى الأشجار ربط صن حماره ، وأخرج غليونه وجلس يدخن ، بينما عيناه تدوران فى السـوق ، ترقبـان ما يدور .

لم يمض وقت طويل حتى جاءه رجل مجرد جلد عـلى عظم وسأله .

هل هذا الحمار للبيع ؟

تظاهر صن بأنه لم يتنبه له ، ولما أعاد الرجل السؤال أومأ إليه بالإيجاب وهو يعتزم ألا يستسلم بسهولة .

رأى الرجل الحمار وهو يرفع ساقه اليسرى الخلفية فسأل صن ؟

ــ هل هذا كسر ؟

أجابه صن :

ــ لا .. مجرد خلع بسيط .

ونظر صن إلى الجهة الأخرى متجاهلا الرجل وهو يحدث نفسه :

ــ سوف لا احدثه كثيرا حتى يحس بثقتى فى حمارى ولما عاد يلتفت إليه وجده قد مضى .. أسرع خلفه واستوقفه قائلا فى حدة : هل أنت أعمى ؟ إن باستطاعته أن يعمل كما تعمل عشرة جياد لكن الرجل تابع طريقه .

جلس صن حزينا شاعرا بالعبء الذى ينوء به كاهله هل يمكن أن يمضى النهار كله على هذا النحو .

لم يستمر فى هواجسه إذ تقدم منه هو إر احد جيرانه ، يعمل جزارا فى المجزر المحلى . قال له .

ــ لماذا يا رجل لا تعطينى حمارك الاعرج هذا كى اذبحه وأعد منه حساء ، حار ماذا يقول له : هل أقبل منه العرض ، أم ارفض فأبقى انا والحمار فى السوق،شرد لحظة ثم قال « هو إر » :

ــ ما هو عرضك .

اخرج الجزار سيجارة وقدمها لصن فرفضها ، كان يدرك أنها ستؤثر على الثمن .

قال الجزار : ما رأيك فى خمسين يان .

علت وجه العجوز صن الدهشة وقال : حمار مثل هذا ثمنه فقط خمسون ! أنت إذن لا تفهم فى الحمير .

اشاح بوجهه بعيدا ، فقال هو إر : واحد وخمسون .

هز صن رأسه وهو يحدث نفسه : افق يا هذا ، هل تحسب نفسك قادرا على التهامى .. أنا محنك وشعرى شاب .

قال له بحسم ــ لن أقبل اقل من ستين .

زام « هو إر » وذهب .

بقى صن وحده يقلب الأمر وينظر إلى حماره ، ثم جاء رجل لينظر إلى الحمار الأعرج ثم مضى ، وجاء بعده ثان وثالث ورابع والكل يكتفى بنظرة واحدة .

عند الظهر كان اغلب المشترين والبائعين قد باعوا واشتروا وشرعت الحركة تخف ، وسمع صن أحد الحراس يقول لزميله : لقد بيع اليوم ٧٠٠ من الماشية تعجب صن لحظه وحظ حماره .. كل هذه الحيوانات بيعت إلا حماره . عادت هواجسه تتهم السنوات الأخيرة بأنها مقلقة ولا تبعث على التفاؤل زادت متاعبه ، وكبر فى السن . وهد الروماتيزم أعضاءه وخاصه ساقيه ، وولده تزوج بامرأة ويريد أن يتزوج بأخرى ، والابن حزين لانه كان قد وقع على فتاة جميلة لكنها خطبت لغيره .

كثيرة هى المتاعب .. وجاء الحادث الأخير الذى حمله فيه الحمار إلى المقابر وكأنه يتعجل نهايته .

أخرجه من غمرة أفكاره رجل عجوز يتبعه عدد من الفلاحين .. سأله عن سعر الحمار .

قال له صن :

ــ قل أنت بكم تشتريه :

ــ أنا فى الحقيقة لا أستطيع تقدير الثمن .. قل أنت .

قال صن وهو ينظر للفلاحين مناورا :

هذا حمار أصيل ، فيه عيب واحد هو انه لا يسمح لأحد أن يضربه ، هذا طبعه ، والحمير التى لها هذه الطباع تعمل بقوة .

قال الرجل :

ــ ولكن فخذه

أسرع صن يقول :

لا .. هذا خلع بسيط يستطيع أخصائى الحمير أن يرده فى دقيقة واحدة .

هز الرجل رأسه وقال :

ـــ حالة حمارك هذه واحدة من اثنتين ، ويحتاج إلى ضربة على جزء محدد من جسمه ، فإما أن يعود إلى عافيته أو لا يصلح لأى شىء .

توجس صن وقال فى نفسه : هذا ولا شك خبير .

رفع فيه عينيه وتأمله ، تذكر أنه رأى هذا الوجه قبل اليوم ، حاول التذكر ـــ لكنه لم يستطع ، ابتسم الرجل ابتسامة ودودة وسأله :

ـــ هل تذكرت ؟.. أنا وانج لو شانج .

تهللت أسارير صن فجأة وصاح وهو يعانقه :

ـــ الطبيب البيطرى .. آسف .. عذرا لذاكرتى .. أنا لم أرك منذ عشر سنوات وسعيد جدا برؤيتك الآن .

حكى لـه وانج عن سبب اختفـائه ، فقـد اختلف مع المسئولين عن المصحة وفى الحزب أيضا وقدم استقالته ، وبقى فى بيته مدة يقرأ فقط ثم اشتاق للمهنة ففتح عيادة فى منزله وهو يقيم بقرية أخرى .. والآن هو يأتى كل أسبوع إلى السوق ليساعد الفلاحين فى شراء حيواناتهم .

نسى صن الحمار وانشغل بأخبار وانج لو شانج .. قال له :

شىء طيب أن تفيد الناس بخبرتك .. فى العيـادة وفى السوق .

زاد الجمع المحيط بالعجوزين ـــ وعاد وانج يسأل عن سعر الحمار وعاد صن يحدث نفسه :

الوضع الآن مختلف .. الفلاحون سيدفعون ما يشير عليهم به الطبيب والطبيب لن يقاومه كثيرا فى السعر بحكم العلاقة والصداقة القديمة ، إذن عليه أن يرفعه إلى أقصى حد .. إنها فـرصة .. لقـد جاء الـوقت الذى يفيق فيـه لنفسه .

يستطيع أن يحل كل مشاكله .. ينفق على زواج ولده وعلى علاج زوجته والروماتيزم ويستريح .

رفع إصبعيه أمام عيونهم :

ـــ حمارى سعره مائتان .

انفجر الجميع بالضحك وكان أعلاهم صـوتا هـو إر الجزار .

قال أحد الفلاحين بعد أن انحسرت مـوجة الضحـك الطويلة :

ـــ هذه جريمة .

وقال آخر :

ـــ هيا بنا .. لا نريد حميرا .

واستـدار الفلاحـون استعدادا للـذهـاب فقـال لهم الطبيب :

ـــ مهلا ..

انتظـروا دقيقـة .. من منكم يحب أن يشتـرى هـذا الحمار ؟ قالوا فى صوت واحد :

ـــ لا نريده .. لا نريده .

ابتسم الطبيب وانج ونظر إليهم نظرة حانية ثم تقدم من صن وأخذ عصاته وقال للجمع الكبير :

ـــ افسحوا .. كونوا دائرة .

تراجعوا وكونوا دائرة .. وقف من جديد يحدق فيهم ثم قال :

ـــ انكم ترون أن السعر غـال ، لكن إذا شفيت ساق الحمار فإن السعر يكون رخيصا جدا ، وثمنه سوف يكون على الأقل ثلاثمائة :

مط الرجال شفاههم .. وطلب الطبيب من صن أن يفك الحمار ويدخله الدائرة .. وجاء الحمار .. طلب الطبيب من صن أن يمسك جيدا الساق الخلفية اليمنى وتوجه هو إلى الجانب الأيسر .. بقى صامتا .. الرجال يحدقون ، يخامرهم إحساس غامض بأنهم سيرون شيئا جديدا وغريبا .. ساد الصمت الكل ينتظر بشوق ما سيفعله وانج .

فجأة رفع العصا وضرب بها أذن الحمار اليسرى ضربة شديدة ، قفز لها الحمار بمؤخرته وأوقع صن .

نهض صن بسرعه متأملا حماره الذى وقف ثابتاً على ساقيه . سحبه الطبيب ودار به دورتين وسط دهشة الفلاحين الذين صاحوا وصفقوا إعجابا بعصا وانج السحرية التى جعلت الحمار يسير ثابت الأقدام مرفوع الرأس .

أسرع أحدهم يقول :

— أريد أن أشترى هذا الحمار

فقال آخر :

— أنا طلبته من وانج قبلك .

وقال ثالث :

— بل أنا الذى أشتريه .

صاح فيهم صن وقد خرج من قبره : أنا لن أبيع .

سقط الصمت على الجميع وتحولوا إليه ، نظر إليهم وهو يشبه دجاجة وضعت لتوها بيضة ، جذب الحبل من يد وانج وهمَّ بالذهاب .. زعق أحد الرجال :

لا يصح أن ترجع فى كلمتك .

تحرك صن بالفعل مغادرا السوق — أوقفه رجل ضخم الجثة رصين الصوت ، وقال بثقة :

— لقد حددت السعر الذى تريد ، وهذا شرطك ، وأنا قبلت ، وهذه هى النقود .. أليست هذه هى أصول البيع ؟

لم يرد عليه صن وفجأة شق الزحام وقفز فوق حماره بخفة لم يعهدها فى نفسه وهو يقول

— حا . شى .. حا

حتى اختفى عن العيون الذاهلة .

قصة قصيرة للكاتب الإنجليزى : د . هـ . لورانس
ترجمة : أحمد شفيق الخطيب

طيف فى حديقة الورد



جلس الشاب الناحل الجسم إلى حد ما قرب نافذة كوخ جميل ، يطل على شاطىء البحر ، وهو يحاول أن يقنع نفسه بأنه كان يقرأ الصحيفة . وكان الوقت حوالى الثامنة والنصف صباحاً . وفى الخارج ، كان الورد الرائع الجمال يتدلى فى شمس الصباح الساطعة ، مثل كرات صغيرة من النار ، اتخذت وضعاً مقلوباً ونظر الشاب إلى المائدة ، ثم إلى ساعة الحائط ، ثم إلى ساعته الفضية الكبيرة .

وارتسم على وجهه شعور بالجلد الشديد . ثم نهض ، وأخذ يتطلع ملياً إلى اللوحات الزيتية ، المعلقة على جدران الحجرة . مولياً ، اهتماماً كبيراً ، ولكنه عدائى ، بلوحة «مُهْر عند الخليج» . وحاول رفع غطاء البيانو إلا أنه وجده مغلقاً بالمفتاح .. ووقع بصره على وجهه فى مرآة صغيرة ، وجذب شاربه البنى ، وقفز شعور بالاهتمام اليقظ إلى عينيه . إذ أنه لم يكن سيىء المنظر . ولوى شاربه . لقد كان صغير الجسم إلى حد ما ، ولكنه كان يتمتع باليقظة والحيوية . وبينما كان يستدير مبتعداً عن المرآة اختلطت نظرة رثاء للنفس بإعجابه بمظهره .

وخرج إلى الحديقة وهو يكظم غيظه . وكانت سترته لا تبدو سيئة المنظر ، فقد كانت جديدة ، وكان يشع منها جو من الأناقة والثقة بالنفس استمدته من ارتداء شخص واثق من نفسه لها . وأخذ ينظر ملياً إلى «شجرة السماء»(*) التى كانت يانعة قرب المروج . ثم سار بتؤدة إلى النبات التالى . وكان هناك منظر أجمل يتمثل فى شجرة تفاح ملتوية تغطيها الثمار الحمراء المائلة إلى البنى . وتلفت حواليه . وقطف تفاحة ، وحين كان ظهره للمنزل ، أخذ قضمة حادة كبيرة منها . ولدهشته كانت الفاكهة حلوة المذاق . وأخذ أخرى . ثم استدار ثانية لكى يتطلع إلى نوافذ حجرات النوم التى كانت تطل على الحديقة . وجفل عندما رأى هيئة امرأة ؛ ولكنها لم تكن سوى زوجته . وكانت تحملق فى البحر على البعد وهى تجهل وجوده على ما يبدو .

وللحظة أو لحظتين أخذ ينظر إليها وهو يرقبها . وكانت امرأة حسنة المنظر تبدو أكبر منه سناً ، وشاحبة إلى حد ما ، ولكنها تتمتع بصحة طيبة ، ويرتسم على وجهها تعبير بالحنين . وكان شعرها الأسمر الكثيف الذى تخالطه حمرة يتكوم فى طيات على جبهتها . وكانت تنظر بعيداً عنه وعن عالمه ، وهى تحملق بعيداً فى البحر . وشعر زوجها بالضجر لأنها ظلت شاردة الذهن جاهلة وجوده ؛ وجذب ثمرات فاكهة حمراء فاتحة وقذفها ناحية النافذة . وأجفلت ، ونظرت إليه بابتسامة جافة ثم عاودت النظر بعيداً . وسرعان ما تركت النافذة . ودخل لمقابلتها . وكان لها قوام بديع ، ومزهوة كثيراً بنفسها وترتدى فستاناً من قماش الموصلين(*) الأبيض الناعم»

«. قد ظللت منتظراً بما فيه الكفاية» قال لها .

«منتظراً إياى أم الإفطار ؟» قالت دون اكتراث . «أنت تعلم أننا اتفقنا على الساعة التاسعة . لقد ظننت أنك يمكن أن تكون قد نمت بعد الرحلة» .

«إنك تعلمين أننى أستيقظ دائماً فى الخامسة ، ولم أستطع أن أظل فى الفراش بعد السادسة . إن البقاء فى الفراش فى صباح مثل هذا يشبه البقاء فى مقبرة» .

«كان ينبغى ألا أظن أن المقبرة سوف تجول بخاطرك هنا» .

وأخذت تتجول وهى تتفحص الحجرة ، ناظرة إلى الزخارف الموضوعة تحت أغطية من الزجاج . أما هو ، وقد تسمر على بساط المدفأة ، فقد أخذ ينظر إليها بعدم ارتياح إلى حد ما وهو يبدى تسامحاً لا يخلو من حفيظة . وهزت كتفيها للدلالة على عدم الرضا عن الشقة .

«تعال» قالت ذلك وهى تأخذ بذراعه «فلنخرج إلى الحديقة إلى أن تأتى االسيدة كويتس بالصينية» .

«آمل أن تسرع» قال وهو يجذب شاربه . وضحكت ضحكة قصيرة ، واتكأت على ذراعه وهما يخرجان . وكان قد أشعل غليونه .

ودخلت السيدة كويتس إلى الحجرة بينما كانا يهبطان الدرج . وأسرعت السيدة العجوز التى تسر الناظرين والمنتصبة القوام إلى النافذة لكى تحظى بالنظر ملياً إلى ضيفيها . وكانت عيناها الزرقاوان لامعتين وهى ترقب الزوجين الشابين وهما يسيران على المشى ، وهو يمشى بطريقة واثقة سلسة ، وقد تعلقت زوجته بذراعه . وبدأت صاحبة البيت فى الحديث إلى نفسها بصوت خفيض وبلكنة أهل يوركشاير .

«إنهما نفس الطول تماماً» . ما كان ينبغى لها أن تتزوج من رجل أقصر منها قامة ، على ما أعتقد ، رغم أنه ليس كفؤاً لها فيما عدا ذلك » وعندئذ دخلت حفيدتها ووضعت صينية على المائدة . وذهبت الفتاة إلى جانب المرأة العجوز وقالت :

«لقد كان يأكل التفاح يا جدتى» .

«هل فعل ذلك يا حبيبتى؟ حسناً ، إذا كان هذا يسعده فلم لا ؟» وفى الخارج كان الشاب الوسيم يصغى بصبر نافد إلى صوت صلصلة فناجين الشاى . وأخيراً ، وقد ندت عنهما تنهيدة راحة ، دخل الزوجان لتناول الإفطار . وبعد أن أكل لبعض الوقت ، استراح للحظة ثم قال :

« هل تعتقدين أن هذا المكان أفضل من بريدلنجتون بأى حال من الأحوال ؟

«أعتقد ذلك» قالت هذا ثم أضافت «إلى ما لانهاية» ! وعلاوة على ذلك فإننى أشعر بأننى فى بيتى هنا ـ إنه ليس مثل مكان على شاطىء غريب بالنسبة لى» .

«كم من الوقت عشت هنا ؟»

«سنتين»

وأخذ يأكل وهو مستغرق فى التفكير .

لقد كنت أظن أنك تفضلين الذهاب إلى مكان جديد» .

قال ذلك أخيراً . وجلست صامتة تماماً ، ثم قالت تجس نبضه في هدوء «لماذا ؟ هل تظن أنني لن أستمتع بوقتي هنا ؟»

وضحك على سجيته ، وهو يضـع المربى بـوفرة عـلى الخبز .

«أتمنى ذلك» قال .

ومرة أخرى لم تلق بالاً إليه .

«ولكن لا تـذكر أي شيء عن هـذا الأمـر في القـريـة يا فرانك» قالت بعفوية «لا تقل لأحد من أكون ، أو أنني كنت أعيش هنا . خاصة أنه ليس هناك أحد أود مقابلته كما أننا لن نشعر أبداً بحريتنا لو عرفوني»

«لماذا جئت إذن ؟»

«لماذا ؟ ألا يمكنك أن تفهم لماذا ؟»

« لا إذا لم تكوني تريدين أن تعرفي أحداً

«لقد أتيت لرؤية المكان ، وليس الناس» .

ولم يقل المزيد .

ومضت تقـول «إن النساء مختلفـات عن الـرجـال . لا أعرف لماذا أردت أن آتي ـ ولكني أتيت» .

وقدمت له فنجاناً آخر من القهوة ، وهي تحس بالقلق .

واستطردت قائلة : «فقط ، لا تتحدث عني في القرية» وضحكت ضحكـة مهتزة . لا أريـد أن يُستغـل مـاضيَّ ضدي ، كما تعرف» وأزالت فتات الخبز من غطاء المائدة بطرف إصبعها .

وأخذ ينظر إليها وهو يحتسي قهوته ؛ ومص شاربه ، وقال في رباطة جأش وهو يضع فنجانه :

«أراهن أنه كان لك ماضٍ عريق» .

ونظرت بشيء من الشعور بالذنب ـــ مما أشبع غروره ـ إلى غطاء المائدة .

«حسناً» قالت ملاطفة إياه» إنك لن تتخلى عني ، مهما كنت ، أليس كذلك ؟»

«لا» قـالها مطمئنـاً إياهـا وهو يضحـك . «لن أتخلى عنك» .

وأحس بالرضا

وظلت صامتة . وبعد لحظة أو لحظتين رفعت رأسها ، قائلة : لابد من أن أرتب الحجرة مع السيدة كـويتس ، وأقوم بالعديد من الأعمال . لذا فمن الأفضل أن تخرج وحـدك هذا الصبـاح ـ وسوف نعـود لتناول الغـداء في الواحدة » .

ولكن هل ستقومين بالترتيب مع السيدة كويتس طوال النهار ؟» قال . «أوه ، حسناً ـ إذن لديَّ بعض الخطابات التي لابد من كتابتها ، ولابد من أن أزيل هذه البقعة من على تنورتي . لديَّ الكثير من الأشياء الصغيرة التي أقوم بها هذا الصباح . من الأفضل أن تخرج بمفردك» .

وأدرك أنها كانت تريد أن تتخلص منه ، حتى إنه عندما صعدت إلى الطابق العلوي ، أخذ قبعته وخرج فتمدد على المنحدرات الصخرية على الشـاطيء وهو يشعـر بغضب مكتوم .

وفي الوقت نفسه خرجت هي أيضاً . وكانت تضع على رأسها قبعة ذات ورد ، وكان وشاح طويل من الـدانتيل يتدلى فوق فستانها الأبيض . وبشيء من العصبية ، رفعت مظلتها ، وكاد وجهها يختفي في ظلها الملون . وسارت على طـول الدرب الضيق من أحجـار الرصف التي أصبحت مجوفة بفعل أقدام صيادي السمك وبدت كما لـو كانت تتجنب مـا يحيط بها ، كمـا لو كـانت تشعر بـالأمان في الغموض الخفيف الذي توفره لها مظلتها .

ومرت بالكنيسة ، وسارت في الحارة إلى أن وصلت إلى جدار عالٍ يقوم على جانب الطريق . ومشت ببطء أسفل

الجدار ، وتوقفت فى النهاية قرب مدخل مفتوح كان يسطع مثل صورة من الصور فى الجدار الداكن اللون . وهناك فى منظر ساحر خلف المدخل ، كانت أشكال من الظلال تقع على الفناء المشمس ، على الحصيات البحرية الزرقاء والبيضاء التى يتكون منها الرصيف ، بينما كانت المروج الخضراء تسطع فى الخلف ، حيث كانت شجرة الغار تلمع عند الحواف . ودخلت على أطراف أصابعها فى عصبية إلى الفناء ، وهى تنظر إلى البيت الذى كان يقف فى الظل . وكانت النوافذ التى لا تغطيها ستائر تبدو سوداء وبلا روح ، بينما كان باب المطبخ مفتوحاً . وفى تردد أخذت خطوة إلى الأمام ، ثم أخذت خطوة أخرى إلى الأمام ، وهى تنحنى ، فى شوق ، ناحية الحديقة التى تقع أمامها .

وكانت قد أوشكت على الوصول إلى ركن المنزل عندما جاء صوت خطوات ثقيلة تحدث جلبة من خلال الأشجار . وظهر بستانى أمامها . وكان يمسك بصينية مصنوعة من الأغصان اللدنة كانت تتدحرج فوقها ثمرات كبيرة من العنب الداكن الحمرة والتام النضج . وكان يتحرك ببطء .

«الحديقة ليست مفتوحة اليوم» قال بهدوء للمرأة الجذابة التى اتخذت وضع التراجع .

وللحظة صمتت وقد عقدت الدهشة لسانها . كيف يمكن أن تكون حديقة عامة بأى حال من الأحوال ؟

«ومتى تفتح» سألته بسرعة بديهة .

«إن المالك يسمح للزوار بالدخول فى أيام الجمع والآحاد » .

ووقفت صامتة تفكر . كم هو غريب أن تفكر أن المالك يفتح حديقته لعامة الناس !

«ولكن الجميع سوف يكونون فى الكنيسة» قالت ملاحظة الرجل . «لن يكون هناك أحد هنا ، أليس كذلك ؟»

وتحرك ، وتدحجرت ثمرات العنب الكبيرة .

إن المالك يعيش فى البيت الجديد» قال لها .

ووقف الاثنان صامتين . ولم يشأ أن يطلب منها أن تنصرف . وأخيراً استدارت ناحيته بأبتسامة ساحرة .

«هل يمكن أن ألقى نظرة **واحدة** على الورد ؟! قالت ملاطفة إياه فى تصميم

«لا أحسب أن هناك ما يمنع» قال ذلك ، وهو يفسح لها الطريق ؛ ولكن لا تستغرقى وقتاً طويلاً» .

وتقدمت إلى الأمام ، وقد نسيت البستانى فى لحظة . وتقلص وجهها ، واتسمت حركاتها باللهفة . ولما نظرت حواليها رأت أن جميع النوافذ المطلة على المروج كانت بدون ستائر ومظلمة . وكان للبيت منظر نظيف ، كما لو كان مازال مستخدماً ، ولكنه غير مأهول . واستولى عليها شعور بالكآبة . وقطعت المروج ناحية الحديقة ، خلال قوس من الورد المتعرش القرمزى اللون ، مثل بوابة من الألوان . وهناك فى الخلف كان البحر الأزرق غير مائج داخل الخليج . ندياً بفعل الصباح ، وكان لسان الأرض الداخل فى البحر والمكون من الصخور السوداء يبرز معتماً من بين الزرقة ، زرقة السماء والماء . وبدأ وجهها يلمع ، وقد تغيرت هيئته من الألم والمسرة معاً . وعند قدميها كانت الحديقة تأخذ فى الانحدار ، وقد امتلأت بفوضى من الأزهار ، وبعيداً على الأرض كان ظلام قمم الأشجار يغطى جدول الماء .

واستدارت إلى الحديقة التى سطعت بالأزهار التى كانت تسقط عليها أشعة الشمس حولها . وكانت تعرف الركن الصغير الذى كان يقبع فيه مقعد تحت شجرة الصنوبر . ثم كانت هناك الحديقة المستطيلة حيث كانت مجموعة كبيرة من الأزهار تلمع ، ومن هذا المكان كان هناك طريقان ، واحد على كل من جانبى الحديقة . وأغلقت مظلتها وسارت ببطء بين الأزهار الكثيرة . وفى كل مكان

حواليها كانت هناك شجيرات الورد ، صفوف كبيرة من الورد ، ثم ورود تتدلى وتنقلب من الأعمدة ، أو ورود تحتفظ بتوازنها على الشجرات الطويلة الساق . وجوار الأرض المكشوفة كانت هناك أزهار أخرى كثيرة . ولو رفعت راسها ، لرأت البحر عالياً أمامها ، ولرأت الخليج .

وسارت على أحد الطريقين ، وهى تتباطأ مثل إنسان عاد إلى الماضى . وفجأة وجدت نفسها تلمس بعض الورود القرمزية الثقيلة الناعمة مثل القطيفة ، وهى تلمسها فى تفكير عميق ، دون أن تدرى ، مثلما تداعب أم يد طفلها أحياناً . وانحنت قليلاً إلى الأمام لكى تتشمم الرائحة . ثم استمرت فى تجولها شاردة الذهن . وأحياناً كانت وردة لها لون الوهج وبلا رائحة تجعلها تتسمر فى مكانها . فكانت تقف تحملق فيها كما لو كانت لا تستطيع أن تفهمها . ومرة أخرى استرلى عليها الشعور نفسه الناعم بالألفة ، وهى تقف أمام مجموعة كبيرة من البتلات المتدلية الوردية اللون . ثم اخذت تطيل النظر إلى الوردة البيضاء فى عجب ، فقد كانت تميل إلى الخضرة ، وكان قلبها يشبه الثلج . وهكذا ، ببطء مثل فراشة بيضاء حزينة اخذت تسير على المشى ، إلى أن وصلت أخيراً إلى حديقة مستطيلة صغيرة مليئة عن آخرها بالورد . وبدت كما لو كانت تملأ المكان ، مجموعة تسطع عليها أشعة الشمس . وخجلت منها ، فقد كانت كثيرة جداً ولامعة جداً . وبدت كما لو كانت تتحدث وتضحك . وأحست بنفسها وسط حشد غريب . وجعلها هذا الشعور تنتشى ، وحملها بعيداً عن نفسها . واحمر وجهها من النشوة . وكان الهواء يعبق برائحة زكية نقية .

وفى عجلة توجهت إلى مقعد صغير بين الورود البيضاء وجلست . وصنعت مظلتها القرمزية اللون بقعة ضخمة من اللون . وجلست بلا حراك تماماً ، وهى تشعر بأن وجودها يتلاشى تدريجياً ـ لم تكن أكثر من وردة وردة لا يمكنها تماماً أن تتفتح ، ولكن ظلت مغلقة . وسقطت ذبابة صغيرة على ركبتها ، على فستانها الأبيض . وأخذت ترقبها ، كما لو كانت قد سقطت على وردة . ولم تكن تحس أنها هى .

ثم انزعجت بشدة عندما مر ظل بها وتحرك شخص إلى نطاق رؤيتها . وكان رجلاً يرتدى خفاً أتى دون أن تسمعه . وكان يرتدى معطفاً من الكتان . وأحست أن النهار قد تحطم ، وأن السحر قد اختفى . فقد كانت تخشى أن يستجوبها . وتقدم منها . ونهضت . ثم ، عندما رأته ، خارت قواها وسقطت على المقعد مرة ثانية .

كان شاباً ، عسكرى المظهر ، وإن كان قد أصبح ممتلىء الجسم قليلاً . وكان شعره الأسود مصففاً وناعماً ولامعاً ، وكان شاربه مفتولاً . ولكن كان هناك شىء ملتو فى خطوته . ورفعت رأسها ، وقد شحب وجهها وشفتاها ، ورأت عينيه . وكانتا سوداوين وتحملقان دون أن تريا . لم تكونا عينى إنسان . وكان يتقدم ناحيتها .

وحملق فيها بثبات ، وحياها بلا وعى ، وجلس إلى جانبها على المقعد .

وتحرك على المقعد ، ونَقّل قدميه وهو يقول بصوت مهذب ونبرة عسكرية :

«أنا لا أزعجك ـ أليس كذلك ؟»

ولم تنبس ببنت شفة وأحست أنها بلا حول ولا قوة . فقد كان يرتدى فى اناقة ملابس داكنة ومعطفاً من الكتان . ولم تستطع حراكاً . ولما رأت يديه والخاتم الذى كانت تعرفه جيداً فى إصبعه الصغير ، شعرت كما لو كانت على وشك أن تصاب بالدوار . وأحست أن العالم بأسره قد اختل نظامه وجلست بلا حول ولا قوة . فقد ملأتها يداه ، رمز الحب من كل الجوارح ، بالرعب وقد استقرتا الآن على فخذيه القويتين .

«هل يمكن أن أدخن ؟» سألها بنبرة حميمة ، هامساً تقريباً ، بينما كانت يده تتجه إلى جيبه .

ولم تستطع أن تجيب ، ولكنه لم يبال ، فقد كان فى عالم آخر . وسألت نفسها فى رغبة ملحة إن كان قد تعرف عليها ـ إذا كان بإمكانه أن يتعرف عليها . وجلست شاحبة فى كرب . ولكن كان لابد من أن تمضى فى الأمر قدماً .

«ليس لدىَّ أى طباق» قال ذلك وهو مستغرق فى التفكير .

ولكنها لم تلق بالاً إلى كلماته ، فقد كانت منشغلة به هو نفسه فحسب . هل استطاع أن يتعرف عليها ، أم أن كل شىء قد ذهب وتولى ؟ وجلست بلا حراك فى نوع من الترقب القلق البارد .

«إننى أدخن سجائر جون كوتون» قال ذلك . «ولابد لى من أن أقتصد فى استهلاكها ، فهى غالية الثمن . وكما تعرفين ، فإننى لست على ما يرام مادياً فى الوقت الذى تستمر فيه تلك القضايا» .

«نعم» قالت ذلك . وأحس قلبها ببرودة ، وظلت روحها جامدة . وتحرك ، وحيًّا فى غير ثبات ، ثم نهض ومضى . وجلست بلا حراك . وكان بإمكانها أن ترى هيئته ، تلك الهيئة التى كانت قد أحبتها بكل جوارحها : رأسه الدقيق المناسب لجندى ، وقوامه الرائع الذى ارتخى الآن . ولم يكن هو الشخص نفسه . وملأها هذا الشعور برعب كان من الصعب على نفسها أن تعرفه .

وفجأة جاء مرة ثانية وقد وضع يده فى جيب سترته .

«هل تمانعين فى أن أدخن ؟» «ثم أضاف» ربما تمكنت من أن أرى الأمور بشكل أكثر وضوحاً

وجلس إلى جانبها مرة أخرى ، وهو يحشو غليونه . وظلت ترقب يديه ذات الأصابع القوية الرائعة . وكانت أصابعها تميل دائماً إلى الارتعاد قليلاً وأدهشها ذلك ، منذ وقت طويل ، فى رجل يتمتع بصحة جيدة . والآن كانت أصابعه تتحرك فى غير دقة ، وكان الطباق يتدلى بشكل متهدل خارج الغليون .

«لدىَّ عمل قانونى لابد من الانتباه إليه . فالشئون القانونية دائماً تتميز بأنها غير مؤكدة . وأقول لمحامىَّ بالضبط وبدقة ما أريده ، ولكن لا يمكن أبداً أن ينجز ما أطلبه» .

وجلست واستمتعت إليه يتكلم . ولكنه لم يكن هو . ومع ذلك فقد كانت هاتان هما اليدان اللتان كانت قد قبلتهما ، كما كانت هناك العينان السوداوان الغريبتان اللامعتان اللتان كانت قد أحبتهما . ومع ذلك فلم يكن هو . وجلست بلا حراك فى رعب وصمت وسقط منه كيس الطباق ، وأخذ يبحث عنه على الأرض . ومع ذلك فلابد من أن تنظر لترى ما إذا كان سيتعرف عليها . لماذا لم تكن تستطيع الانصراف ؟!ـ وبعد لحظة نهض .

«لابد من أن أنصرف حالاً» وأردف : «إن البومة قادم» . ثم أضاف بطريقة توحى بالسرية : «إن اسمه ليس البومة حقيقة ، ولكنى أسميه هكذا» . لابد من أن أذهب وأرى إذا ما كان قد حضر .

ونهضت هى أيضاً . ووقف أمامها ، فى غير ثقة . وكان شخصاً وسيماً ترتسم عليه أمارات الجندية ولكنه كان معتوهاً . وفتشت عيناها فيه ، وفتشت ، لترى ما إذا كان سيتعرف عليها ، أو ما إذا كانت تستطيع هى أن تسبر أغواره .

«ألا تعرفنى ؟» سألته ، من رعب روحها ، وهى تقف وحدها .

وعاود النظر إليها مستطلعاً . وكان لابد لها من أن تتحمل عينيه اللتين لمعتا وهما تقعان عليها ، ولكن بلا إدراك . وأخذ يقترب منها .

«نعم ، أعرفك بالتأكيد» قال فى ثبات وتصميم ولكن فى جنون ، وهو يقرِّب وجهه من وجهها . وبلغ رعبها مداه . فقد كان المجنون القوى يقترب منها كثيراً .

واقترب رجل مسرع وهو يقول :

«الحديقة ليست مفتوحة هذا الصباح»

وتوقف الرجل المخبلُ العقل ونظر إليه . وتوجه البستانى إلى المقعد والتقط علبة الطباق التى كان قد تركها قابعة هناك .

«لا تترك طباقك يا سيدى» قال ذلك وهو يأخذ العلبة إلى الرجل الذى كان يرتدى معطفاً من الكتان .

«لقد كنت فقط أطلب من هذه السيدة أن تبقى لتناول الغداء» قال الرجل فى أدب وأضاف «إنها صديقة لى»

واستدارت المرأة وأسرعت تسير ، وهى لا تكاد ترى شيئاً ، بين الورود التى تسقط عليها أشعة الشمس ، خارجة من الحديقة ، ومبتعدة عن المنزل ذى النوافذ العارية المظلمة ، عبر الفناء الذى كانت تغطيه حصيات البحر ، حتى وصلت إلى الشارع . وفى سرعة وهى لا تبصر ، انطلقت دون تردد إلى حيث لا تدرى . ووصلت مباشرة إلى البيت وصعدت إلى الطابق العلوى . وخلعت قبعتها وجلست على الفراش . وأحست كما لو كان أحد أنسجتها قد تمزق إلى نصفين داخلها ، حتى إنها لم تصبح كلا متكاملاً يمكنه أن يفكر ويحس . وجلست تحملق فى النافذة ، حيث كانت أغصان اللبلاب تتماوج إلى أعلى وإلى أسفل بفعل رياح البحر . وكان هناك بعض من الضوء الغريب الصادر من البحر والذى يسطع بضوء الشمس فى الجو . وجلست بلا حراك على الإطلاق ، دون أى إحساس بالوجود . فقط أحست أنها ربما كانت مريضة ، وربما كان الدم الذى أحست به طليقاً فى أحشائها الممزقة . وجلست ساكنة تماماً وفى سلبية مطلقة .

وبعد برهة سمعت وقع الأقدام الثقيلة لزوجها فى الطابق الأسفل ، ودون أن تتحرك هى نفسها ، أخذت تتتبع حركته . وسمعت وقع أقدامه الذى يوقع الغم فى النفس يخرج مرة ثانية . ثم سمعت صوته وهو يتكلم ، ويجيب ، ويمرح ، ووقع أقدامه المتواصل يقترب .

ودخل ، متورد الخدين ، وهو مسرور إلى حد ما ، وكان هناك جو من الرضا الذاتى يميز قوامه النشيط القوى . وتحركت هى فى تصلب . وترنح هو فى تقدمه .

«ماذا بك ؟» سألها وفى صوته أثر لنفاد صبر . ألست على ما يرام ؟»

وكان هذا عذاباً لها .

«جداً» اجابت .

وارتسم فى عينيه البنيتين تعبير بالحيرة والغضب .

«ماذا ألم بك ؟» سألها .

«لا شىء» .

وأخذ القليل من الخطوات الواسعة ، ثم وقف فى عناد ، وهو ينظر من النافذة .

«هل قابلت أحداً مصادفة ؟» سألها .

«لا أحد ممن يعرفوننى» قالت له .

وبدأت يداه ترتعشان . وأغضبه أنها لم تعد تحس به كما لو كان لا وجود له . ولما استدار ناحيتها أخيراً سألها فى اندفاع :

«هناك شىء أزعجك ، أليس كذلك ؟

«لا ، لماذا ؟» قالت دون انفعال . ولم يكن موجوداً بالنسبة لها ، باستثناء كونه مصدر إزعاج .

واستشاط غضباً ، مما جعل عروق رقبته تنفر .

«يبدو أن هذا هو ما حدث» قال وهو يجاهد فى ألا يُظهر غضبه ، لأنه لم يَبْدُ أن هناك أى سبب لهذا الغضب .

وانصرف هابطاً إلى الطابق الأسفل . وجلست بلا حراك على الفراش ، وبالبقية المتبقية من الإحساس لديها ، أحست بكراهية نحوه لأنه كان يعذبها . ومر الوقت . واستطاعت أن تشم رائحة طعام العشاء الذي كان يجرى تقديمه ، وأيضاً رائحة الدخان المنبعث من غليون زوجها والآتى من الحديقة . ولكنها لم تستطع حراكاً . فقد كانت لا تشعر بوجودها . وسمعت رنين الجرس . وسمعته يدخل . ثم ارتقى الدرج مرة ثانية . ومع كل خطوة كان قلبها ينقبض داخلها . وفتح الباب «العشاء على المائدة» قال لها .

وكان من الصعب على نفسها أن تتحمل وجوده ، لأن وجوده سوف يمثل عبئاً عليها . ولم تستطع أن تستعيد حيويتها . ونهضت فى تصلب ونزلت . لم تستطع أن تأكل أو أن تتحدث خلال الوجبة . بل جلست شاردة الذهن ، ممزقة ، دون أن تحس أى وجود لنفسها . وحاول أن يستمر كما لو كان لم يحدث شىء ذو بال . ولكنه فى النهاية صمت بفعل الغضب . وبمجرد أن شعرت بأن بإمكانها أن تفعل ذلك ، صعدت إلى الطابق العلوى ثانية . وأغلقت على نفسها باب حجرة النوم . لابد من أن تكون وحدها . وخرج ومعه غليونه إلى الحديقة . وقد ملأ قلبه بالسواد كل شعوره بالغضب المكتوم منها ، من تلك التى تعتقد أنها من منزلة أرقى منه . وبالرغم من أنه لم يكن يدرك ذلك ، فإنه فى حقيقة الأمر لم يكسب قلبها أبداً ، إذ أنها لم تحبه أبداً . بل تزوجته مكرهة . وابرزت هذه الحقيقة الفوارق بينهما . فقد كان مجرد عامل كهرباء فى المنجم ، وكانت أعلى منه مكانة . ولقد كان دائماً يستسلم لها . ولكن طوال الوقت ، كان الشعور بالأذى والخزى يعتملان فى صدره لأنها لم تكن تأخذه مأخذ الجد . والآن انفجر كل غضبه منها .

واستدار ودخل . ولثالث مرة سمعته يصعد الدرج . وكاد قلبها يتوقف . وأدار المقبض ودفع الباب ـ ووجده مغلقاً . وحاول فتحه ثانية . وكاد قلبها يتوقف .

«هل أغلقت الباب بالمزلاج ؟» سألها فى هدوء بسبب وجود صاحبة البيت .

«نعم . انتظر لحظة» .

ونهضت وفتحت المزلاج ، خشية أن يقوم بتحطيمه . وشعرت بالكراهية نحوه ، لأنه لم يدعها وشأنها . ودخل ، وغليونه بين أسنانه ، وعادت إلى الوضع الذى كانت عليه فى الفراش . وأغلق الباب ووقف وقد أعطى ظهره له .

«ماذا بك ؟» سألها فى تصميم .

وكانت تشعر بالسأم منه . ولم تستطع حتى النظر إليه

«ألا يمكنك أن تدعنى وشأنى ؟» أجابت ، وهى تشيح بوجهها عنه .

ونظر إليها بسرعة ، بتمعن ، وهو يجفل من الشعور بالخزى ، ثم بدا عليه أنه يفكر للحظة .

«هناك شىء ما حدث لك ، أليس كذلك ؟» سألها بشكل قاطع .

«نعم» قالت ذلك وأضافت : «ولكن هذا ليس سبباً يجعلك تعذبنى» .

«أنا لا أعذبك . ما الأمر ؟»

«ولماذا يجب أن تعرف ؟» صرخت فى كراهية ويأس .

وانكسر شىء داخله ، فأجفل وأمسك بغليونه فى اللحظة التى كان يسقط فيها من فمه . ثم لفظ مبسم الغليون الذى تحطم بلسانه . وأخذه من بين شفتيه ، ونظر إليه . ثم أطفأ غليونه ، وأزال الرماد من على صدريته . وبعد ذلك رفع رأسه .

«أريد أن أعرف» قال . وكان وجهه شاحباً شحوباً يميل إلى اللون الرمادى ، وقد ارتسمت عليه تعابير كريهة .

ولم يكن أى منهما ينظر إلى الآخر . وكانت تعلم أنه فى قمة غضبه الآن . وكان قلبه يدق فى عنف . لقد كانت تكرهه ولكنها لم تكن تستطيع أن تصمد أمامــه . وفجأة رفعت رأسها واستدارات ناحيته .

«أى حق لك فى أن تعرف ؟» سألته .

ونظر إليها وشعرت بوخزة من الدهشة لعينيه المعذبتين ووجهه الجامد . ولكن قلبها استجمع قسوته بسرعة ، إذ أنها لم تحبه أبداً ، كما أنها لا تحبه الآن .

ولكن فجأة رفعت رأسها مرة ثانية بسرعة ، مثل شىء يحاول أن يتخلص من قيده . لقد كانت تريد أن تتحرر من الأمــر كله . لم يكن الأمـر يتعلق به كشخص فى المقـام الأول ، ولكن بهذا الشىء الذى ألقت بثقله على نفسهـا ، والذى كان يمثل قيداً عليها بصورة فظيعة . ولما كانت هى التى وضعت القيد على نفسها ، فقد كان من الصعوبـة بمكان التخلص منه . ولكنها فى تلك اللحظة كانت تكره كل شىء وتشعر برغبة مدمرة . وكان يقف مولياً ظهره للباب ، وفى ثبات ، كما لو كان سيقف فى طريقها إلى الأبد ، إلى أن تتلاشى . ونظرت إليه . وكانت عيناها بـاردتين وتنطقـان بالعداء . وكانت يداه اللتان تدلان على أنه عامل مفرودتين على ألواح الباب خلفه .

«أنت تعرف أننى كنت أعيش هنا» بدأت كلامها بصوت فظ ، كما لو كانت تتعمد جرح مشاعره . واستجمع قواه فى مواجهتها وأومأ برأسه .

«حسناً» ، لقد كنت وصيفـة للآنسـة بيرش صـاحبة توريل هول ـ وكانت هى وصاحب المزرعة صديقين ، وكان آرشى هو ابن صاحب المزرعة . وتـوقفت للحظة . وأخـذ يستمع دون أن يعى ما كان يحدث . وحملق فى زوجته . وكانت تجلس القرفصاء فى فستانها الأبيض على الفراش ، وهى تثنى وتفرد بعناية طرف تنورتها وكان صوتها ينضح بالعداء .

«لقد كان ضابطاً» ـ ملازماً ثانياً ـ ثم تشاجر مع قائده الكولونيل وخرج من الجيش . وعلى أية حال » ـ وجذبت طرف تنورتها ، بينما وقف زوجها بلا حراك ، وهو يرقب حركاتها التى ملأت عروقه بالجنون ـ «لقد كان مولوعاً بى إلى أبعد حد ، كما كنت أنا أيضاً مولعة به ـ إلى أبعد حد .

«كم كان عمره ؟» سأل الزوج .

«متى ؟ـ عندما بدأت أعرفه ؟ أو عندما ذهب ؟ـ »

«عندما عرفتيه لأول مرة» .

«عندما رأيته لأول مرة ، كان فى السادسة والعشرين ـ والآن ـ هـو فى الواحـدة والثلاثـين ـ تقريبـاً فى الثانيـة والثلاثين ـ لأننى فى التاسعة والعشرين ، وهو أكبر منى بثلاث سنوات تقريباً »

ورفعت رأسها ونظرت إلى الحائط المقابل .

«ثم ماذا حدث ؟» قال زوجها .

وحجَّرت قلبها ، وقالت فى قسوة :

«لقد كنا مثل خطيبين لمدة سنة تقريباً ، بالرغم من أن أحداً لم يعرف بذلك ـ على الأقل ـ كانوا يتكلمون ـ لكن ـ لم يكن هذا علنياً . ثم ذهب بعيداً .

«لقد رماكِ» قال الزوج بقسوة ، وهو يـريد بـذلك أن يؤذى مشاعرها وأن يجعلها تحتك به . وقفز قلبها بعنف من الغضب . ثم قالت «نعم» لكى تثير غضبه . وانتقل من إحدى قدميه إلى القدم الأخرى . وهو يتأفف من الغضب . ثم تلى ذلك صمت لبرهة .

«ثم» استطردت قائلـة وقد منـح ألمها نبـرة ساخـرة لكلماتها .

«خرج فجأة للقتال فى إفريقيا ، وتقريباً فى اليوم نفسه الذى التقيت فيه بك ، سمعت من الآنسة بيرش أنه قـد

أصيب بضربة شمس ـ وبعد ذلك بشهرين ، أنه مات » .

«كان هذا قبل أن تبدأى علاقتك بى» قال الزوج .

ولم تجب . كما لم يتكلم أى منهما لبعض الوقت . ولم يكن قد فهم . وكانت عيناه مزمومتين بصورة قبيحة .

إذن فقد كنت تتفقدين أماكن مغامراتك القديمة !» قال ذلك وأضاف «وهذا هو ماأردت الخروج وحدك من أجله هذا الصباح»

ومع ذلك فلم ترد عليه بأى شىء . وابتعد عن الباب متجهاً إلى النافذة . ووقف وقد عقد يديه خلفه ؛ وقد أولاها ظهره . ونظرت إليه . وبدت يداه غريبتين بالنسبة لها ، وكانت مؤخرة رأسه قبيحة المنظر . وأخيراً ، ورغماً عن إرادته تقريباً ، استدار ناحيتها وسألها :

«كم من الوقت ظللت معه ؟»

«ماذا تعني ؟» ردت ببرود ،

«أعني كم من الوقت ظللت معه ؟»

ورفعت رأسها ، وهي تشيح بوجهها عنه . ورفضت الإجابة . ثم قالت : لا أعرف ماذا تعني بـ « ظللت معه » لقد أحببته منذ الأيام الأولى التي قابلته فيها ـ بعد شهرين من ذهابي للبقاء مع الآنسة بيرش»

«وهل تحسبين أنه أحبك ؟» قال ساخراً .

«أعرف أنه فعل» .

«كيف تعرفين ، إذا كان لم يعد تربطه بك صلة ؟»

وتبع ذلك صمت طويل من الكراهية والمعاناة .

«وإلى أى حد وصلت علاقتكما ؟» سألها أخيراً ، بصوت متصلب مرتعب .

«إننى أكره أسئلتك الملتوية صاحت رغما عنها وقد أحست أنه ينصب الشراك لها . لقد أحب كل منا الآخر ، وكنا عشيقين ـ كنا . لا أبالى بما تعتقده أنت : إذ ما شأنك بهذا ؟ لقد كنا حبيبين قبل أن أعرفك ـ

«حبيبين ـ حبيبين» قال وقد شحب لونه من الغضب .

«تعنين أنه كانت لك علاقة غرامية مع رجل عسكرى ، ثم أتيت لى لكى تتزوجينى عندما ـ»

وجلست تبتلع مرارتها . وتلى ذلك فترة صمت طويلة .

«هل تقصدين أن تقولى إنكما قد اعتدتما قطع ـ الشوط إلى آخره ؟» قالها وهو مازال لا يصدق .

«وماذا غير ذلك تظننى أعنيه ؟» صاحت قائلة بقسوة .

وانكمش فى نفسه ، وأصبح شاحب الوجه ، فاقداً لذاته . وتبع ذلك صمت طويل مشلول . وبدا كما لو كان قد انكمش حجمه .

«إنك لم تفكرى أبداً فى أن تخبيرنى بهذا كله قبل أن أتزوجك» قال بسخرية مريرة أخيراً .

«إنك لم تسألنى أبداً» أجابت

«لم أعتقد أبداً أن هناك حاجة إلى ذلك »

«حسناً ، إذن ينبغى أن تعتقد الآن»

ووقف بوجه جامد خال من التعبير ويكاد ينطق بالطفولة ، وهو يدير عدة أفكار فى رأسه ، بينما كان قلبه مجنوناً من الكرب .

وفجأة أضافت :

«ولقد رأيته اليوم . إنه ليس ميتاً . بل هو مجنون»

ونظر زوجها إليها وقد رُوِّع فجأة .

«مجنون ! قال رغماً عنه .

«مجنون ! قالت . وكلفها هذا تقريباً كل طاقتها لكى تنطق بالكلمة . ثم تلى ذلك صمت .

«هل عرفك ؟» سألها الزوج ، بصوت واهن .

«لا» قالت

ووقف ونظر إليها . أخيرا عرف عمق الهوة التى تفصل بينهما . وكانت مازالت تجلس القرفصاء على الفراش . إن استمرار كل منهما فى علاقته بالآخر سوف يمثل انتهاكاً لكل منهما . ولابد للأمور من أن تأخذ مجراها الطبيعى . لقد أصيب كلاهما بالصدمات ، وفقدا ذاتيتهما ، حتى أن كليهما لم يعد يكره الآخر وبعد دقائق ، تركها ، وخرج .

الهوامش :

* شجرة آسيوية وارفة الظلال . (المترجم) .
* نسيج قطنى رقيق . (المترجم)

فى العـدد القـادم

تنشر « إبـداع » ملزمـة لأعمـال الفنـان « حلمى التونى » ، مع تحليل لهذه الأعمـال بقـلم الفنـان : « فاروق بسـيونى » .

تأليف : جراهام جرين
ترجمة : سامية الجندى

الكلمـــة الأخيـــرة



لم يندهش العجوز كثيرا عندما آتاه هـذا الشخص الغريب بجواز سفر . يحمل اسما غير اسمه ، وتصريح خروج ، وتأشيرة دخول إلى بلـد لم يكن يتوقـع أبدا أن يزوره ... بل أنه لم يحدث أن راودته أية رغبة فى زيارته .. لم يندهش كثيرا لأنه مع بلوغه هذه السن كان قد اعتاد تماما مصادفة هذه الأحداث التى لا يجد لها تفسيرا .

لقد تقدم به العمر حقا .. وتعود على تلك الحياة المغلقة التى عاشها وحيدا تخلو من أية علاقات إنسانية حتى إنه أصبح يجد نوعا من السعادة فى هذا الحرمان .... لم يكن يمتلك سوى حجرة صغيرة يعيش وينـام فيها ، ومطبـخ وحمام .. ومعاش صغير ولكنه كافٍ يصله مرة كل شهر من مكان ما .. لكنه لم يعرف من أين بالتحديد ... ربما كان لهذا المعاش علاقة بالحادث الذى تعرض له منذ سنوات مضت والذى أفقده ذاكـرته .. لم يعـد يتذكـر من هذا الحادث سوى صوتاً حاداً ، وضوء متوهجاً مثل البرق ثم ظلاما طويلا امتلأ بأحلام مضطربة استيقظ منه أخيرا فى ذات الحجرة التى وجد نفسه يعيش فيها الآن :

« سوف نصحبك إلى المطـار فى الخامس والعشـرين لتستقل الطائرة من هناك . وعندما تصل إلى المكان الأخير ستجد من ينتظرك كما ستجد حجرة محجوزة لك ... ومن الأفضل ألا تتحدث إلى أحد فى الطائرة »

« الخـامس والعشرون ؟! نحن فى شهـر ديسمبر ... أليس كذلك ؟ » رد وهو يجد صعوبة فى حساب الزمن .

« طبعا »

« معنى ذلك أنه سيكون الكريسماس » .

« لقد ألغى الكريسماس منذ أكثر من عشرين عاما .... بعـد الحادث الـذى تعرض لـه » وتركـه الغـريب وهـو يتعجب .. كيف يمكن إلغـاء عيد ؟! ... رفـع بصره إلى أعلى ـ وكأنه يتوقع الإجابـة ـ إلى صليب خشبى صغير معلق فوق سريره وقد كسرت إحدى ذراعيه ... لقد عثر

عليه منذ عامين أو ربما ثلاثة فى سلة المهملات التى تقاسمها مع جيران لم يتبادل معهم الحديث أبدا .

صاح بصوت عال « وأنت » « هل الغوك أيضا ؟! » ... بدا وكأن الذراع المفقودة هى التى تمنحه الإجابة : « نعم » ... كانت هناك علاقة ما بينهما وكأنهما يعيشان معا ذكريات واحدة ... بينه وبين جيرانه لم تكن توجد أية صلة ... منذ عادت إليه ذاكرته فى هذه الحجرة ، لم يتحدث إلى أى منهم .... كأن يشعر أنهم يخشون الحديث إليه كما لو أنهم يعرفون عنه شيئا لم يكن يعرفه هو عن نفسه .... ربما كانت جريمة ارتكبها قبل أن يحل الظلام .... كان هناك دائما رجل فى الشارع لا يمكن أن يكون من الجيران لأنه كان يتغير يوما بعد الآخر ... وهو أيضا لم يكن يتحدث إلى أحد على الإطلاق ... حتى إلى تلك المرأة العجوز من الطابق العلوى وهى المعروفة بحبها للثرثرة والنميمة ... ذات مرة صاحت باسم وفى عينيها نظرة خبيثة أخذتهما هما الاثنين ... العجوز والمخبر ... لم يكن ذلك الاسم الموجود فى جواز السفر ... كان اسما شائعا جدا ... « جون » .

ومرة أخرى ... ربما لأنه كان يوما مشرقا ودافئا بعد أسابيع من المطر ... غامر العجوز وهو فى طريقه لشراء الخبز بملحوظة لهذا المخبر قائلا : « فليباركك الله ياعزيزى ... » انتفض المخبر وكأنه شعر بألم مفاجىء ... ثم أدار ظهره ... ومضى العجوز فى طريقه لشراء خبزه ... غذائه اليومى الذى لا يتغير .. وهو يدرك أن هناك من يتبعه إلى محل الخبز . كان يعيش فى جو ملأه الغموض ... لكنه لم يشعر أبدا بالقلق ... مرة أسر لسامعه الوحيد .. التمثال الخشبى المكسور ... قائلا : « أعتقد أنهم سيتركوننى أنا وأنت وشأننا » ... كان يشعر بالرضا تماما كما لو أنه قد تحرر اليوم من ذلك العبء الثقيل الذى عانى منه فى مكان ما فى ذلك الماضى المظلم المنسى .

وجاء اليوم الذى لا يزال يعتقد أنه يوم الكريسماس ... وجاء معه الغريب : « جئت لأصحبك إلى المطار ... هل حزمت أمتعتك ؟ »

« ليس لدى الكثير لأحزمه . وليس عندى حقيبة » .

« سأحضر لك واحدة .. »

وما إن ذهب الغريب ليأتى بحقيبة أسرع العجوز يلف التمثال الخشبى فى جاكته الوحيدة . ثم وضعها فى الحقيبة بمجرد إحضارها وغطاها بقميصين وبعض الملابس الداخلية .

« أهذا كل ما عندك ؟ »

« فى مثل سنى لا يحتاج المرء إلا القليل جدا »

« ماذا تحمل فى جيبك ؟ »

« كتاب ... فقط .. »

« دعنى أراه .. »

« لماذا .. ؟ »

« عندى أوامر » ... وخطف الكتاب من يد العجوز والقى نظرة على العنوان :

« ليس هذا من حقك ... كيف وصل هذا الكتاب إلى يدك »

« حصلت عليه منذ أن كنت طفلا »

« كان يجب عليهم أن يأخذوه منك فى المستشفى .... سأضطر للإبلاغ عن ذلك »

« ليس هناك من يلام ... لقد أخفيته ؟

« لقد دخلت المستشفى وأنت فى غيبوبة ... أى أنك لم تكن قادرا على إخفاء شىء » .

« أعتقد انهم كانوا مشغولين جدا بإنقاذ حياتى »

« إنها جريمة إهمال »

« أذكر أن شخصا ما سألنى عنه ... وقلت له الحقيقة .. أنه كتاب فى التاريخ القديم » .

« التاريخ الممنوع .... سوف نرسل هذا الكتاب إلى المحرقة » ورد العجوز بسرعة : « ليس كتابا هاما إلى هذا الحد ... اقرأ أولا قليلا منه وسوف ترى »

— « لن أرتكب مثل هذا الفعل .. إننى أدين بالولاء للجنرال »

« أنت محق بالطبع ... الولاء فضيلة عظيمة .. لكن لا تقلق فأنا لم أقرأ معظمه منذ عدة سنوات لأن أفضل فقراته عندى مطبوعة فى رأسى . وأنت لن تستطيع أن تحرق رأسى » .

— « لا تكن واثق جدا من ذلك »

... كانت هذه آخر كلمات ينطق بها الغريب قبل وصولهما إلى المطار ... وهناك تغير كل شىء فجأة .... تقدم من ضابط بزيه الرسمى فحياه بحرارة شديدة حتى شعر كما لو أنه يعود الآن . إلى ماضى بعيد جدا ... ثم وجه إليه الضابط تحية عسكرية قائلا : « لقد أمرنى الجنرال بأن أتمنى لك رحلة طيبة »

— « إلى أين تأخذنى ؟ ! » ... لم يرد الضابط على سؤاله والتفت إلى الحارس يسأله : « هل هذه كل حقائبه ؟ »

« كلها ... لكننى أخذت منه هذا الكتاب »

« دعنى أراه » ونظر الضابط إلى العنوان قائلا : « طبعا . أنت تقوم بواجبك .. لكن أعطه الكتاب ... هذه ظروف خاصة ... إنه اليوم ضيف على الجنرال ... وعلى أى حال ليس هناك خطر من مثل هذا الكتاب اليوم » .

— « القانون ... »

— « حتى القوانين ... تصبح فى يوم ما قوانين بالية » أعاد العجوز سؤاله مرة أخرى بصيغة جديدة :

— « على أى خط أسافر ؟! »

— « أنت أيضا ياسيدى أصبحت باليا ... فلم يعد هناك سوى خط واحد ... لقد اتحد العالم »

— « ياه .... ما كل هذا التغيير ؟! »

— « لا تقلق ياسيدى ... لقد انتهى زمن التغيير .. فقد استقر العالم وحل السلام ... ليس هناك ما يدعو للتغيير »

— « إلى أين تأخذنى ؟ »

— « إلى مقاطعة أخرى ... ٤ ساعات طيران فقط .. فى طائرة الجنرال الخاصة » .

... كانت طائرة غير عادية ... بها ما يسمونه غرفة معيشة بمقاعد وثيرة تكفى لستة أشخاص فقط حتى يمكن تحويل هذه المقاعد إلى أسرة ... ومن خلال باب مفتوح استطاع أنْ يرى ـ وهو يمر ـ حماما ... لم ير حماما منذ سنوات طويلة فغرفته الصغيرة لم يكن بها سوى « دش » ..... وشعر برغبة قوية فى أن يقضى الساعات المقبلة مسترخيا فى ماء دافىء .... البار يفصل بين المقاعد وكابينة الطيار ... مضيف مهذب يعرض عليه أن يختار مشروبا من بين ما يبدو أنه مشروبات كل الأمم ... إذا كان للمرء أن يتحدث عن كل الأمم فى هذا العالم الموحد ... حتى ملابسه الفقيرة يبدو أنها لم تؤثر على احترام المضيف له ... ربما تعود على تملق أى ضيف على الجنرال مهما كان !!

... أتخذ الضابط مقعدا بعيدا عنه كما لو أنه تعمد أن يتركه فى أمان مع كتابه الممنوع ... لكنه بدأ يشعر برغبة أعمق فى السلام والهدوء ... لقد سئم كل هذا الغموض من حوله : غموض غرفته الصغيرة التى تركها ... وهذا التوتر الذى يأتى يعلم الله من أين ... وغموض هذه الطائرة الفاخرة ... وأهم من ذلك الحمام ... شرد ذهنه ... وكما

اعتاد دائما بدأ يفتش فى ذاكرته التى توقفت فجأة عند فرقعة الصوت المفاجىء والظلام الذى تبعه ... كم عاما مضى ؟ ويدى له كما لو أنه عاش هذه السنوات كلها تحت تأثير مخدر كامل بدأ الآن يتلاشى ... فجأة شعر بالخوف من هذه الطائرة الفخمة مما ينتظره من ذكريات إذا استرد وعيه تماما . وبدأ يقرأ فى كتابه الذى انفتح تلقائيا - بحكم الاستعمال المستمر - على فقرة يحفظها عن ظهر قلب : « لقد كان من العالم ، والعالم من صنعه ، والعالم لا يعرفه » ... أفاق على صوت المضيف يخترق أذنيه : « كافيار ؟ ... أم كأس من الفودكا أم أنك تفضل كأسا من النبيذ الأبيض الجاف » ؟!

ودون أن يرفع بصره عن هذه الصفحة المألوفة رد سريعا :

« لا . لا . أشكرك .. لا أشعر بجوع ولا بعطش »

... صوت الكأس والمضيف يزيحه ذكره بشىء : مُدّت يده من تلقاء نفسها تضع شيئا على المائدة التى أمامه .... وفى لحظة رأى أمامه حشدا من الغرباء يحنون رءوسهم ... وساد سكون تام ثم حدثت الفرقعة المفاجئة ونزل الظلام الذى أعقبها ... مرة أخرى أيقظه صوت المضيف : « حزام الأمان سيدى ... سوف نصل فى خلال خمس دقائق »

... عند أسفل سلم الطائرة وجد فى انتظاره ضابطا آخر اصطحبه فى اتجاه سيارة كبيرة .... لكن هذا الاحتفاء به ، وهذه المودة وهذه الفخامة حركت ذكرياته الدفينة .... إنه الآن لم يعد يشعر بأية دهشة .. كما و أنه قد مر بكل هذه التجارب منذ سنوات طويلة .... فى حركة ميكانيكية لوح بيده غير مبال بينما انسابت من فمه عبارة : « أنا خادم الخدام » ولم يكملها قبل أن ينغلق الباب .

انطلقت بهما السيارة تخترق الشوارع الخالية ، إلا من بعض الطوابير القليلة المصطفة على أبواب محلات معينة ... وبدأ يردد مرة أخرى : « أنا خادم ... » . على باب الفندق كان المدير فى انتظارهما ... انحنى لتحيته ثم تقدم قائلا للعجوز : « إننى فخور باستقبال ضيف شخصى على الجنرال . أتمنى أن تجد كل راحتك خلال إقامتك القصيرة هنا .. ما عليك إلا أن تطلب ... »

رفع العجوز بصره فى دهشة وهو يرى طوابق الفندق الـ ١٤ .. ثم سأل : « إلى متى تحتجزوننى هنا ؟ ! »

« أنت محجوز ياسيدى لليلة واحدة ... »

تدخل الضابط بسرعة : « حتى يمكنك مقابلة الجنرال غدا ... يريدك أن تستريح جيدا الليلة بعد هذه الرحلة » .

فتش العجوز فى ذاكرته ... فتذكر اسما كما لو أن ذاكرته بدأت تعود إليه جزءا جزءا : « الجنرال مجريم ؟ » « لا . لا . الجنرال مجريم مات منذ عشرين عاما تقريبا » . ... حياه البواب الواقف بزيه الرسمى وهو يدخل الفندق ... بينما تقدم آخر يحمل مفاتيح الحجرة ... وتركه الضابط قائلا : « سأتركك هنا .. وغدا صباحا سأحضر فى الحادية عشرة لأصحبك إلى الجنرال ... سوف يستقبلك فى الحادية عشرة والنصف » .

صحبه مدير الفندق إلى المصعد . ولم يلبث أن ابتعد الاثنان حتى سأل البواب الضابط : « من يكون الجنتلمان ؟ ... ضيف على الجنرال ؟ ! ... يبدو عليه الفقر الشديد من ملابسه ؟! »

— « إنه البابا »

— البابا ؟! ... ومن هو « البابا ؟ ! »

لم يرد الضابط وأسرع فغادر الفندق

بدأ العجوز يدرك مدى الإرهاق الذى يعانى منه عندما تركه الضابط لكن ذلك لم يمنعه من أن يتفقد ما حوله وقد تملكته دهشة شديدة ... يتحسس المرتبة الوثيرة على السرير الفخم ... وفتح باب الحمام فرأى صفا من الزجاجات الصغيرة ... شىء واحد من بين كل أمتعته حرص على ان يفكر بسرعة ... هو هذا التمثال الخشبى الذى أخفاه بعناية ... أسرع فعلقه على المرآة فوق مائدة الزينة .. ثم ألقى بملابسه على الكرسى واستلقى على السرير وكأنه يطيع أمرا صدر إليه .

... لو كان قد فهم شيئا مما يحدث حوله ربما وجد صعوبة فى الاستغراق فى النوم لكنه بما أنه لم يفهم شيئا فقد غاص فى مرتبته الوثيرة واستغرق فى نوم عميق فرأى حلما استطاع أن يتذكر بعضا منه عندما استيقظ ... رأى نفسه يقف فى مكان يشبه صوانا ضخما يتحدث إلى حشد من الأتباع لا يزيد عن عدة عشرات ... وعلى أحد الحوائط علق تمثال مشوه مكسور الذراع تماما مثل هذا التمثال الذى أخفاه فى حقيبته ... لكنه لم يستطع أن يتذكر حديثه لأن كلماته كانت بلغة أو بعدة لغات لا يعرفها أو لم يكن يستطيع أن يتذكرها ... ثم بدأ هذا الصوان ينكمش ببطء حتى صار فى حجم غرفته الصغيرة التى تركها ... أمامه ركعت سيدة عجوز أصطحبت معها طفلة صغيرة ... لم تركع الطفلة لكنها رمقته باحتقار كما لو انها كانت تعبر بوضوح عما يدور فى ذهنها وصاحت فى وجهه .: « أنا لا أفهم كلمة واحدة مما تقول ... لم لا تتحدث جيدا ؟! »

استيقظ العجوز من نومه العميق وقد انتابه إحساس فظيع بالفشل .. ظل راقدا ممدا على سريره يحاول عبثا أن يعود إلى حلمه ويردد بعض الكلمات التى يمكن أن تفهمها هذه الطفلة .... صاح بصوت عال : « قبلة السلام » ... لكن هذه الكلمة سوف تبدو للطفلة الصغيرة كلمة غريبة تماما كما بدت له . وجرب مرة أخرى : « الحب » ... انسابت هذه الكلمة من بين شفتيه بسهولة لكنها بدت له الآن مبتذلة جدا لما لحق بها من معان متناقضة ... لقد اكتشف أنه هو نفسه لا يعرف معناها على وجه التحديد .... كانت تعنى شيئا لم يكن واثقا أنه جربه على الإطلاق ... ربما قبل أن يسمع هذا الصوت الغريب وقبل أن يلف الظلام حياته ... ربما قبل ذلك كانت له بعض التجارب الصغيرة ... لكن إذا كان للحب معنى حقيقى لعاد إلى ذاكرته بعض من ذكراه .

قطع الجرسون عليه هذا الحبل من الأفكار المشوشة عندما دخل إليه يحمل صينية القهوة وأنواعا مختلفة من الخبز « والكرواسون » الذى لم يره أبدا عند هذا الخباز الصغير الذى اعتاد أن يحصل منه على غذائه الوحيد اليومى !

ـ « أمرنى الكولونيل أن أذكرك سيدى بأنه سيحضر إلى هنا فى الحادية عشرة ليصحبك إلى الجنرال وأن ملابسك لهذه المناسبة معلقة فى الدولاب ... ستجد أيضا مقص وفرشاة وكل ما تحتاج إليه فى الحمام »

رد قائلا : « ملابسى هنا على الكرسى » واستطرد ضاحكا :

« لم أحضر إلى هنا عاريا تماما » .

رد الجرسون مشيرا إلى الدولاب : « عندى أمر بأن أتخلص من هذه الملابس .. وكل ما تحتاجه سوف تجده هناك . .. ظل العجوز واقفا ينظر إلى ملابسه ... جاكتته وبنطلونه وقميصه وشراباته بينما هم الجرسون يلمهم بعناية ... لكنه فكرة اقتحمت ذهنه ... أن هذه الملابس تحتاج فعلا إلى تنظيف ... لم تكن المرة الأولى التى يفكر فيها فى ذلك . لكن لم يكن يجد سببا طوال هذه السنوات كلها الماضية لأن ينفق جزءا من معاشه الصغير على

تنظيف ملابسه ... فهؤلاء القليلون الذى اعتاد رؤيتهم بانتظام لم يكونوا سوى الخباز والرجل الواقف فى الشارع يراقبه وأحيانا جار كان يتعمد ألا ينظر فى وجهه حتى إنه كان يعبر الشارع ليتفادى مقابلته ... إن الملابس النظيفة قد تكون ضرورة اجتماعية للآخرين لكنه لم يكن يحيا أية حياة اجتماعية .

تركه الجرسون واقفا بملابسه الداخلية .. حائرا من هذا الغموض الذى يعيش فيه .... لم يلبث أن سمع طرقة على الباب ودخل الضابط نفسه الذى أحضره إلى الفندق .... !

— « لكنك لم ترتد ملابسك بعد ... ولم تأكل شيئا ... الجنرال يتوقع وصولنا فى الموعد المحدد » .

« لقد أخذ الجرسون ملابسى » .

« ملابسك فى الدولاب » .. ورفس الضابط باب الدولاب بعنف ففتحه ... رأى العجوز بداخله رداء أبيض وقبعة بيضاء . فتساءل مندهشا : « لماذا ؟ ماذا تريدون ... ؟ ليس لى الحق ... »

« الجنرال يريد تكريمك ... سوف يستقبلك بزيه الرسمى الكامل ... وسيكون هناك أيضا حرس شرف فى انتظارك ... أذن لابد أن ترتدى أنت أيضا زيك الرسمى »

— « زيى الرسمى ؟! »

« أسرع واحلق ذقنك ... سيكون هناك بالتأكيد تصوير للصحافة العالمية ... الصحافة العالمية المتحدة » .

أطاع العجوز أوامر الضابط وأسرع يحلق ذقنه .. لكنه من ربكته جرح وجهه .... وشرع يرتدى على مضض الرداء الأبيض والقبعة .... كانت هناك مرآة معلقة على باب الدولاب نظر فيها العجوز وصاح فى فزع : « أصبحت أشبه القس » !!

— لقد كنت قسا ... وهذه الملابس استعرناها لك من المتحف العالمى للإنسان لهذه المناسبة .. أعطنى يدك »

ومرة أخرى وجد نفسه يطيع الأمر ومد يده إلى الضباط الذى وضع خاتما فى أحد أصابعه وهو يقول : « لم يكن المتحف يريد أن يعيرك هذا الخاتم ، لكن الجنرال أصر لأنها مناسبة لن تتكرر مرة أخرى أبدا .... اتبعنى من فضلك »

وبينما كان الاثنان يستعدان لمغادرة الغرفة لمح الضابط التمثال الخشبى المعلق فوق المرآة فتوجه إلى العجوز قائلا : « لم يكن ينبغى عليهم أن يسمحوا لك بإحضار هذا معك » .

لكن العجوز لم يكن يرغب فى إيذاء أحد، فرد :

« لقد أخفيته جيدا » .

« لا يهم .. أعتقد أن المتحف سيكون سعيدا باقتنائه »

« أريد أن أحتفظ به »

« لن تحتاجه بعد مقابلتك للجنرال » .

وانطلقت بهما السيارة تخترق شوارع غريبة خالية ، قبل أن يصلا إلى ميدان واسع . وأمام مبنى ضخم بدا أنه كان يوما ما قصرا اصطف طابور من الجنود توقفت عنده السيارة :

— « ستنزل هنا ... لا تقلق .. يريد الجنرال أن يكرمك تكريما عسكريا كرئيس دولة سابق » .

— « رئيس دولة ؟! لا أفهم !!

— « بعدك ... من فضلك »

... كاد العجوز أن يتعثر فى ردائه لولا أمسكه الضابط من ذراعه .. وبينما هو يحاول الاعتدال سمع صوت الفرقعة وأوشك أن يسقط مرة أخرى .. كما لو أن صوت الارتطام الشديد الذى سمعه ذات مرة قبل أن يسدل

الظلام الطويل قد تضاعف عشرات المرات الآن ... وبدا له وكأن هذا الارتطام قد فلق رأسه نصفين وبينهما بدأت ذكريات حياته كلها تسيل .. وردد مرة أخرى : « لا أفهم »

ـــ « فى خدمتك » .

نظر العجوز إلى قدمه فرأى ذيل الرداء الأبيض ... ونظر إلى يده فرأى الخاتم ... ثم سمع قعقعة السلاح ... الجنود يتبادلون السلاح .

.... حياه الجنرال تحية تنم عن الاهتمام ... ثم بدأ حديثه مباشرة :

ـــ « .. اريدك أن تفهم أننى لم أكن مسئولا بأى حال عن محاولة اغتيالك ... لقد كانت هذه المحاولة خطأ خطيرا ارتكبه أحد أسلافى وهو الجنرال مجريم ... لكن الأخطاء الخطيرة عادة ما تكون سهلة فى المراحل الأخيرة من الثورة ... لقد احتجنا إلى مائة عام لنؤسس الدولة العالمية ونقيم السلام العالمى ... وقد كان الجنرال مجريم خائف منك ومن أتباعك القليلين » .

ـــ « خائف منى !! »

ـــ « نعم ... يجب أن تدرك أن كنيستك كانت مسئولة على مدى التاريخ عن إشعال العديد من الحروب ... ولكننا أخيرا نجحنا فى إزالة خطر الحرب »

ـــ « لكنك جنرال .. لقد رأيت فى الخارج عددا من الجنود »

ـــ « أنهم هنا لحماية السلام العالمى ... ربما بعد مائة عام أخرى لن يكون لهم وجود تماما مثلما لم يعد لكنيستك وجود » .

ـــ « ألم تعد موجودة ؟! .... لقد فقدت ذاكرتى منذ زمن بعيد »

ـــ « إنك المسيحى الأخير ... إنك الآن شخصية تاريخية ولهذا فقد أردت تكريمك فى النهاية » .

وأخرج الجنرال علبة سجائر وقدمها للعجوز قائلا : « البابا جون ... آسف لقد نسيت الرقم هل كان التاسع والعشرين ؟! .. هل تدخن معى ؟

ـــ « البابا ؟! آسف .. لا أدخن ... لماذا تنادينى هكذا ... ؟

ـــ « البابا الأخير ... ولكنك لازلت البابا » وأشعل الجنرال سيجارة واستطرد قائلا : « لابد أن تدرك أننا لا نضمر شيئا ضدك أنت شخصيا لقد كان لك شأن عظيم ... وكانت لنا طموحاتنا ومصالحنا المشتركة ... لكن ذلك كان أحد الأسباب التى جعلت الجنرال مجريم يعتبرك عدوًّا خطيرا ... لقد كنت تمثل بديلا مطروحا طالما كان لك أتباع .... وطالما كان هناك بديل فلابد أن تكون هناك حرب أيضا ... اننى لا أوافق على الأسلوب الذى أستخدمه ... بأن يطلق عليك النار بهذه الوسيلة وأنت تؤدى .. كيف تقولها ؟! »

ـــ « صلواتى » ؟!

ـــ « لا . لا ... كانت مراسم علنية حرمها القانون » .

ـــ ارتبك العجوز ثم تساءل : « القداس » ؟

ـــ « نعم . نعم .. هذه هى الكلمة .... المشكلة أن خطة الجنرال مجريم كانت ستحولك إلى شهيد وهو ما كان سيؤدى إلى تأجيل ترتيباتنا لفترة ليست قصيرة ... صحيح أنه لم يكن هناك سوى عشرات قليلة من أتباعك فى هذا .... كيف تقولها ؟! ... القداس ؟!! ولكن وسيلته كانت تنطوى على مغامرة وهو ما أدركه خليفة الجنرال مجريم ... أما أنا فقد اتبعت وسيلة أكثر هدوءا ... لقد حافظت على حياتك ... ولكننا لم نسمح قط للصحافة أن

تشير إليك مجرد إشارة عابرة أو إلى حياتك الهادئة بعد التقاعد » .

ــ « لست أفهم شيئـا ... أعذرنى لقـد بـدأت تـوا اتذكر ... عندما أطلق جنودك النار الآن ... »

ــ « لقد حافظت عـلى حياتـك لأنك كنت آخـر زعيم لهؤلاء الذين ظلوا يسمون أنفسهم المسيحيين ... الآخرون كانوا قد استسلموا دون عنـاء يذكـر ... شهود يهـوا ، واتباع لوثر ، والكالفينيون والانجيليون .... أى حفنة من الأسماء الغريبة تلك !! .... لقد تلاشوا جميعا واحدا بعد الآخر على مر السنين ... أما أتباعك فقد سموا أنفسهم « الكاثوليك » كما لو أنهم أرادوا أن يمثلوا جميع المذاهب الأخرى رغم أنهم حاربوهم ... أعتقد أنكم تاريخيا كنتم أول مـن نظمــوا أنفسهـم وأتبـعــوا هـذا اليـهـودى الأسطورى » .

رد العجوز متعجبا : « لا أفهم كيف أنكسر ذراعه » .

ــ « ذراعه » !!

ــ « آسف ... لقد شرد ذهنى » .

ــ « لقد تركنا ما تبقى منك حتى آخر لحظة لأنك كنت لا تزال لك أتباعك القليلون . ولأننا احتفظنا معك بهدف مشترك ... السلام العالمى والقضاء على الفقر ... كانت هناك فترة احتجنا إليك فيها لتدمر فكرة الدولة القومية من أجل الكل الأعظم ... لم تكن تشكل خطرا حقيقيـا وهو ما جعل محاولة الجنرال مجريم لاغتيالك غـير ضرورية أو غير ناضجة بأى حال . اليوم نحن راضون لأن كل هذا الهـراء قد انتهى او نسى ... لم يعـد لك اتبـاع ... لقد راقبناك عن قرب طوال الـ ٢٠ عاما الماضية ... لم يحاول أى فرد أن يتصل بك ... لم يعد لـك نفوذ .... وأصبـح العـالم عـالمـا واحـدا يعيش فى سـلام . لم تعـد عـدوا نخشاه ... بل إننى اشعر بالأسف عليـك ... لابد أنهـا كانت سنوات طويلة ومملـة جدا فى منـزلك هـذا ... إن العقيدة مثل الشيخوخة إلى حد ما ... لا يمكن أن تستمر إلى الأبد ... لقد شاخت الشيوعية ، وماتت ... وكان هذا هو حال الإمبريالية ، المسيحية مـاتت أيضا فيمـا عدا أنت .. أعتقـد أنك كنت صـالحا كمـا ينبغى أن يكـون البابا ... ولذلك فإننى سوف أخدمك وأضع حدا لحياتك فى هذه الظروف السيئة :

ــ « أنت فعلا كريم . ولكن هذه السنوات لم تكن سيئة إلى هذا الحد . كان معى صديق أستطيع أن أتحدث إليه »

ــ « ماذا تعنى بحق السماء ؟ لقد كنت وحيدا ... حتى عندما كنت تخرج لشراء الخبز كنت تخرج بمفردك »

ــ « كان ينتظرنى إلى أن أعود ... كم كنت اتمنى لو لم تكسر ذراعه . »

ــ « ... أوه .. أنت تتحدث عن التمثال الخشبى ... إن متحف الأسـاطير سـوف يكـون سعيـدا بضمـه إلى مقتنياته ...

لكن حان الوقت الآن لنتحدث عن الأمور الجادة وليس عن الأساطير ... هل ترى هذا السلاحَ الموجود فى مكتبى انـا لا أحب أن اترك النـاس تعانى بـلا داع ... فـأنـا أحترمك ... وأود أن تنتهى حياتك بـأسلوب محتـرم ... المسيحى الأخير ... إنها لحظة تاريخية »

ــ « ... أتنوى قتلى ؟! »

ــ « نعم ..

كان إحساسا عميقا بالراحة وليس الخوف ذلك الذى انتاب العجوز فرد قائـلا : « سوف تـرسل بى إلى حيث أردت الذهاب طوال العشرين عاما الماضية

ــ « إلى الظلام ؟! »

ــ « لا .. إن الظلام الذى عرفته لم يكن الموت ... كان

مجرد غياب للضوء ... أما الآن فإنك ترسلنى إلى النور ... أشكرك »

« كنت أود لو أنك تناولت وجبة أخيرة للذكرى ... ذكرى الصداقة بين اثنين ولدا ليكونا أعداء »

— « سامحنى ... لا أشعر بجوع ... نفذ الإعدام » .

— « على الأقل خذ كأسا من النبيذ معى أيها البابا جون »

— « أشكرك ... سوف أتناول هذا » .

صب الجنرال كأسين ... ارتعشت يده رعشة خفيفة وهو يتناول كأسه.أما العجوز فقد رفع الكأس بثبات كما لو كان يؤدى تحية وهو يتمتم بكلمات لم يستطع الجنرال أن يسمعها ولا أن يفهمها ... : « ياأبانا الذى ... . » وبينما العدو المسيحى الأخير يشرب كأسه أطلق الجنرال النار .... ومن هذه اللحظة التى مرت بين الضغطة على الزناد وانفجار الرصاصة تملك الجنرال إحساس غريب ومخيف بالشك : « هل من الممكن أن يكون ما آمن به هذا الرجل حقيقيا ؟! »



تأليف : كارل هاير
ترجمة : حسن الجوخ

عمـــة هـــارلى



نبذة عن المؤلف :

كارل هاير هو الاسم الأدبى لهيس هونر جـورج الفريـد الكسندر جـورون كلارك ، الذى ولِدَ فى عام ١٩٠٠ م ، وتعلّم فى مدرسة «ريجبى» وفى جامعة «اكسفورد» الجديدة . وقد تضمنتْ أعماله كتاباتٍ على جانب كبير من الأهمية فى القانون ، ولكنه أُشتُهر أكثر بقصصه القصيرة ذات النهايات غير المتوقعة ، موظفاً ثقافته القانونية فى إضفاء المفاجآت على نهايات قصصه ، وهذه القصة التى نقدمها له هى إحدى قصص كتاب «قصص قصيرة حديثة» الصادر فى سلسلة «Longman» عام ١٩٦٧ م .

ينتمى «هارلى سميث» إلى عائلة مرموقة جداً . ولم يكن والده يتردد فى ذكر هذه الحقيقة . إن عمر عائلته الحقيقى كان مبهما ومشكـوكاً فيـه ، ولكن السيد «سميث» كـان يتصرف كرجل من الماضى ؛ أفكاره وعاداتـه تنتسب إلى العصر الفيكتـورى ، ولسوء الحظ كـان «هارلى» يعـانى بالفعل من بعض المشاكل مع «البنك» ، نتيجة لشيكات قد حررها ، كانت هذه المشاكل تبدو أمرا تافها بالنسبة لهذا الشاب ، ولكنها لم تكن كذلك بالنسبة لـوالده ، ومن ثم أُرسِل «هارلى» إلى استراليا على وجه السرعة .

كان «هارلى سميث» لا يعلم إلا القليل عن ذلك المكان ، ولكنه فهم شيئاً واحداً ؛ أن استراليا مكان مـلائم جداً لأولئـك الذين يمقتـون العادات القـديمة فى انجلتـرا .. «هارلى» لم يحب استراليا ، وكذلك لم تحبه استـراليا ، ولذلك انتهز أول فرصة ليعود إلى انجلترا ، ولكنه لم يكن

قادراً بطبيعة الحال على تدبير المبلغ اللازم لشراء تذكرة العودة ، ولذا تحتم عليه الانتظار حتى يتوفى والده وأخوه ، ولحسن طالعه فقد أبرق إليه محامى العائلة أنهما فعلا ذلك فى الوقت نفسه .. وها هو ذا قد صار الوريث الوحيد ، ويمكنه الآن تسلم كل الأموال الخاصة بتلك العائلة العريقة . التى لم تحقق المزيد من الأموال خلال الأعوام السابقة لوفاة والده وأخيه ؛ ومن ثم لم تكن هناك مبالغ كبيرة ، والنقود التى ورثها قد تبخرتْ بسرعة عجيبة ، ولم يعد امام «هارلى» سوى اختيار أحد بديلين : إما أن يموت ، وإما أن يعمل ، ومن وجهة نظره ، فإن أياً منهما لم يجلب السرور لنفسه ، ولكنه تذكّر بأنه ليس وحده فى هذا العالم الصعب ؛ فله عمة حية ترزق ، وكاد يصرخ من شدة الفرح .

كانت الأخت الوحيدة لوالده ، ولكنه لا يعرف إلا النذر اليسير عنها ، فى الحقيقة قد كانت أفكار والده البالية هى المسئولة بالطبع عن جهله بالعمة ، وعدم الإلمام بأحوالها ؛ فحينما كان يُذكَرُ اسمها لم تكن تبدو على وجه والده اية سعادة ... «عمتك» «مارى» لم تحقق أى فخر لهذه العائلة يا هارلى»

ردد والده ذلك أمامه كثيراً بمناسبة وبلا مناسبة ، وقد حاول «هارلى» أن يعرف ماذا فعلتْ ؟ ولم يفلح فى ذلك فى حينه . ولكنه تأكد له فيما بعد ، أنها فشلتْ فى الزواج من أحد النبلاء ، وبدلاً منه اختارت زوجاً من ذوى المهن التجارية . وبالطبع لا يمكن أن تتحمل اسرة عريقة هذا النمط من السلوك فى ذلك الحين ، وبمجرد أن صارت أخته «مارى» زوجة بروثرو ، اعتبرها اخوها فى عداد الأموات .. وبعد ذلك تُوفى السيد «بروثرو» تاركاً لها الكثير من الأموال ، ولكن هذا لم يشفع قط أن يعيدها أخوها حيةً فى ذاكرته ، بعد مجهود بسيط عرف «هارلى» عنوان عمته إثر محادثة هاتفية مع محامى العائلة .

ولحسن الطالع . كانت العمة لاتزال تحمل بقايا إخلاص تجاه العائلة حتى بعد انفصالها ... ومن ثم اشرقت شمس حياة هارلى ثانيةً ، وبدتْ العمة كما لو أنها تحبه ، ورأى بعينيه مدى حنوّها عليه ، وكلما شعر بإخلاصها للعائلة راح يحادثها بلطف ، وبشكل جذاب مشوق .

وها هو ذا قد تعودّ على زيارة منزل عمته ، وسرعان ما آلَفَ الإقامة مستريحاً فى منزل العمة الودود ، ذلك المنزل الذى أسسته على أحسن ما يكون أرباح التجارة . فعلاً كان «هارلى» يحس براحة حينما يتحرّك فى أرجاء المنزل ، ويسيطر عليه إحساس بحار وصل تواً إلى الميناء . فهو حقيقةً لم يعد يملك سوى ستة بنسات فقط .

ولم تمضِ سوى أيام معدودة ، وقد بدتْ له حقيقة واضحة كل الوضوح ؛ إن عمته مريضة بمرض خطير ، نعم كانت تتصرف بشجاعة ، ولكنها فى الحقيقة كانت تموت ببطء ، وبالفعل تأكد له ذلك خلال حديث مبتسر مع طبيبها الخاص ، وقد أزعجه ذلك إزعاجاً شديداً ؛ لقد أخبره الطبيب فى نبرة تقطر أسى : «لا شىء يشفى السيدة العجوز ، ربما تعيش لبعض الوقت ، ولكن النهاية وشيكة بلا شك ، حينما تمرُّ بمرحلة معينة سوف لا ترغب فى الحياة ، ولا أى إنسان حينذاك يتمنى لها الحياة» .

بالطبع انزعج «هارلى» انزعاجاً شديداً ؛ لقد هيّأ القدر له منزلاً يأوى إليه ويعيش فيه ، والآن يغدر به ويلقيه خارجه ، وأوشك أن يعيش فى هذا العالم الصعب ثانيةً وحيداً ، وقال ـ بينه وبين نفسه ـ :«ليس هناك إلا شىء واحد يمكننى عمله» .

إختار إحدى الأمسيات ، التى كانت عمته تشعر فيها بتحسن ملحوظ ، وسألها بأدب شديد عن تفاصيل وصيتها .. حينما سمعتْ كلمة «وصيتها» ضحكتْ بصوتٍ عالٍ ، وقالتْ :

بالطبع فعلتُ .. لقد تركتُ كل أموالى إلى .... ، الآن ، ماذا كان ؟ ، لمن تركتها ؟، بعض الناس المتدينين بالصين على ما اعتقد ، أو ربما فى ... لا استطيع التذكُّر الآن ، السيد «بلنكنثوب» المحامى ، سوف يخبرك عن ذلك ؟ فهو لا يزال يحتفظ بالوصية ، اعتقد انى كنتُ متدينة جداً وانا فتاة .

ـ هل كتبتِ هذه الوصية وأنتِ فتاة يا عمة ؟

ـ نعم .. عندما كنتُ فى الواحدة والعشرين ، أمرنى جدك بكتابة وصيتى ، لقد كان يؤمن تماماً أن كل إنسان يجب عليه أن يفعل ذلك ، لم اكنْ املكُ اموالاً فى ذلك الحين ، ولذا لم تكن الوصية ذات نفع يذكر أو ذات بال .

امتلأ «هارلى» بالأسى حين سمع التفاصيل الأولى ، ولكن عينيه لمعتا بالسعادة لحظة خاطفة ، وسرعان ما تساءل :

ـ الم تكتبى وصيةً أخرى حينما تزوجتِ ؟.

ـ هزتْ عمته رأسها فى شبه يأس ، وقالت :

ـ بلى .. لم يكن هناك داعٍ لذلك ؛ لم اكنْ املكُ شيئاً ، و «بروثرو» هو الذى كان يملك كل شىءٍ ؛ ثم .. حينما مات أصبح عندى الكثير من الأموال ، ولكن لا علاقة لى بالأموال .. ماذا افعل بالمال ؟!.. هل ترى وحالتى هكذا أن بوسعى أن أفعل شيئاً ، أو استمتع بشىء .

ونظرتْ «لهارلى» بعينين جامدتين ، وأردفت :

ـ ربما يجب علىَّ أن اتحدث إلى السيد «بلنكنثوب» ثانيةً .. ما رأيك فى هذا ؟

ردَّ «هارلى» باقتضاب :

ـ ليس هناك داعٍ للعجلة يا عمة .

ثم غيرّ الموضوع متحدثاً فى أشياءٍ أخرى .

فى اليوم التالى ذهب إلى المكتبة العامة ، اختار كتاباً بعينه ، لقد أكد له الكتاب ما كان يعتقده : «عندما تتزوج فتاة تفقد وصيتها الأولى قيمتها تماما ، ويجب كتابة وصية جديدة ، وإذا كانت لم تفعلْ تذهب أموالها إلى أقرب الأقرباء ، فرح «هارلى» بل زغردتْ الفرحة فى قلبه ، فهو يعرف جيدا انه أقرب الأقرباء إلى عمته ، وها هو ذا المستقبل صار آمناً . رغم ان مضى الأيام والشهور كانتْ تزيد من مشاكل هارلى خطورةً ، ولكن التغيرات فى حالة عمته الصحية اكدت له ، بما لا يدع مجالاً للشك ، ان الطبيب كان على حق فيما قال ؛ فقد أوتْ إلى الفراش ومكثتْ به ، وكان واضحاً انها لن تستطيع النهوض ثانيةً ، وكان «هارلى» فى الوقت نفسه يحتاج إلى المال بشكلٍ مُلحٍّ ، كان ذوقه فى المأكل والملبس ذا تكلفة عالية ، وصار مديناً بالكثير لأصحاب المحلات ، اولئك الذين يثقون به لشراء عمته ، ولكن فواتيرهم أصبحتْ مثيرة للقلق والإزعاج . ولسوء حظه كانت عمته فى ذلك الوقت مريضة جداً ، ولم يكن من السهل التحدث معها ، وهى بالطبع لم تكن ترغب فى الحديث فى الأمور المالية مطلقاً ، كانت فعلاً تعانى آلاماً فظيعة ، ويهرب من عينيها النوم ، اضطربتْ أعصابها ؛ تغضب وتثور بسبب وبلا سبب ، ويجن جنونها إذا حدثها أحد بشأن المال ، وقد حدث ذات يوم خلاف كبير بينها وبين «هارلى» ، حول مبلغ تافه ، واتهمتْ العمة «هارلى» بمحاولة الحصول على مالها ، ولم يغضب «هارلى» ، فقد كان يقدّر ظروف مرضها ، واضطراب أعصابها ؛ كانتْ تتصرف بشكل غريب ، وهى تعانى آلام المرض .

تذكّر «هارلى» حديث الطبيب ، ورنّت كلماته الأسيانة فى أذنيه ، وتعجب من مشكلته الجديدة : هل من الرحمة الا

يرغب فى حياة عمته مدة أطول ؟ أم من الأفضل الا تموت الآن ؟.. لقد فكّر فى هذا الأمر طويلاً ، وحتى عندما أوى إلى فراشه وجد نفسه لايزال يفكر ، ويفكر ، ويمعن التفكير .

فى الصباح اخبرته العمة ، أنها تنوى أن تبعث فى طلب السيد «بلنكنثوب» المحامى . إذن تنوى كتابة وصية جديدة !.. ولم يكن «هارلى» واثقاً أن الوصية الجديدة ستكون لصالحه . من المحتمل أن تهب أموالها لشخص آخر ، وخاصةً بعد ذلك الخلاف ،الذى حدث بشأن ذلك المبلغ التافه .. ماذا بوسعه أن يفعل حينئذٍ ؟.. لم يمكث طويلاً على هذه الحال ؟ سرعان ما وصل إلى قرار واضح محدد ؛ يجب عليه أن يسلك سلوكاً ، بدا له غاية فى الطيبة تجاه العمة المسكينة ، كانت تتناول كل ليلةً دواءً حتى تنام ، ولو لبعض الوقت ، قرر «هارلى» مضاعفة الجرعة ، طبعاً لم يكن فى حاجة أن يذكر لها أى شىء عن هذا ، نعم يمكنه ان يجعلها تنام إلى الابد ، ووجد أن الأمر من السهل تنفيذه ، وخصوصاً أن عمته لم تكن تبدى أى اهتمام أو سعادة لخططه المستقبلية ، ومن ثم راح يردد ـ بينه وبين نفسه ـ ما أسهل أن ينفذ ما أراد ، ما أسهل أن ينفذ ما أراد .

كانت هناك خادمة عجوز تقوم على تمريضها ، ولقد أمرتْ عمته تلك المرأة العجوز أن تخرج من الغرفة ، خرجتْ الخادمة ، وانصرفتْ لأداء بعض شئونها الخاصة ، بعد أن أعدّتْ الدواء طبقاً لأوامر العمة ، ثم يقوم «هارلى» بإعطائه فى الوقت المناسب ، كما جرت العادة بذلك طوال الأيام الماضية ، لم يكن عليه سوى أن يضع المزيد من الدواء فى الكوب .. لو حدث شىء أخرق ، يمكنه الإيضاح وتبرير نفسه بكل سهولة ؛ يمكنه القول بأنه لم يفهم طريقة الاستعمال ، فهو لم يكن يعلم أن الخادمة قد وضعتْ الدواء ، لذلك فقد وضع الجرعة المناسبة فى الكوب . ولسوء حظه أن الكمية الكلية كانت كبيرة جداً . ولكن مَنْ يجرؤ أن يشك فى العزيز «هارلى» .

أخذتْ عمته الكوب من يده . وهى تنظر إليه بامتنانٍ :

شكراً يا «هارلى» لا أرغب فى شىء سوى أن أنام ، ولا أصحو ثانيةً أبداً .. هذه هى أمنيتى الكبرى .

ثم نظرتْ إليه نظراتٍ ثابتةٍ ، وقالت :

أليس هذا ما تتمناه يا «هارلى» ؟.. لقد أعطيتك الفرصة .. سامحنى لو كان شكى فيكَ خاطئاً .. فالمرضى غالباً ما تنتابهم مثل هذه الوساوس ، وأنتَ تعرف ذلك .. لو عشتُ إلى الغد .. أقصد لو عشتُ إلى الصباح فسوف أفعل شيئاً جيداً أو جميلاً لكَ ؛ السيد «بلنكنثوب» المحامى سيحضر صباح غد ، وسأكتب وصيةً لصالحك ، وإذا متُّ هذى الليلة لن تحصل على أى شىء أيها المسكين .. أناس بالصين سوف يحصلون على كل الأموال على ما أظنُّ .. وربما للإيضاح ؛ أعرفك بأن جون بروثرو لم يتزوجنى مطلقاً ، فقد كانتْ له زوجة بالفعل ، ولم يكن باستطاعته الزواج ثانيةً .. وهذا ما جعل والدك الأحمق غاضباً دائماً منى .. لا .. لا يا «هارلى» لا تحاول أن تأخذ الكوب ، وتنحيه بعيداً ، لو فعلتَ ذلك فسوف أعرف ، وأنا لا أريد أن أعرف ، عمتَ مساءً يا «هارلى» .

مرّتْ الدقائق بطيئة ثقيلة .. وبهدوء وحذر شديدين رفعتْ الكوب ، حتى لامس شفتيها ، ثم شربته دفعة واحدة .



خَطّ الزَّوال

لدمى ..
لغةٌ أخرى ..
وحشدٌ من مريديهِ ..
يقومون له فى الليلِ .
سبحان دمى !
أقلامه من شجرٍ ..
يُملى على القلب وصاياهُ !
ولا ينسى دمى :
يمهلُ ،
لكنَّ به غيظا ،
وحشدٌ من مريديهِ ..

يدينون له بالثّأرْ !
ويُسَمُّون دمى تيناً ،
وسينينَ ،
ونيلاً يشرخ القلبَ :
صدى أمواهه فى غُنَّة الصوتِ ،
ومن آياته النجوى ،
ولادم إلاهُ !
ويناجينى دمى :
يبدأ من خط زوال الحلم ؛
من توت القرى ..
حتى انفراط اليد بالنُّعمى ،
ومن دفق دمى حتى امتلاء الجرحِ !
ياويح دمى !
يبدأ من حرفٍ ،
وينحلُّ إلى آىٍ ،
وتستغرقه الرؤيا !
دمه ؟
أو دم من ..
من شيعة الذكرى ؟

دمى يلقى أحاجيهِ !
ويحاشد مريديهِ ..
انكأوا أبعد من هذا :
دمى ؟ أو دمهُ ؟
بل آيةٌ أخرى !
ويُمنّينى دمى من زُخرف القول ،
ومن فاكهة الحولِ ؛
فأصحو فى دمى ،
أهتف : يابشرى !
لدمى أحجيةٌ أخرى .
وما أُملى له فى الكيدِ ،
بل يقضى دمى أمراً !
ويأخذنى دمى بدمى ؛
فأيهّما دمى أجرى ؟
دمهُ ؟
أو دم من ..
من شيعة الذكرى ؟
لدمى لغةٌ أخرى ،
وحشدٌ من حروف اللينِ .

والعُسْرَى

وشَفَّ دمى زجاج الكاسِ ؟

أم لعبت به الصَّفْرا !

سألت التينَ ،

والزيتونَ ،

والبلد الذى أغرى .

فرَدَّ دمى دمى لدمى !

وأفضى بى دمى لقرى :

تنام على مواجعها ،

وتصحو غيلةً ، وكرى !

وكرى من ؟

دمهُ ؟

أو دم من ..

من شيعة الذكرى ؟

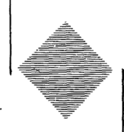
يُغَنِّينى دمى !

يبدأ من توت القرى ..

حتى انفراط اليد بالنُّعمى ،

ومن خط زوال الحلم !

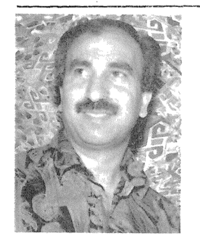
عــزت الطيــرى



قصيــدة الأســباب

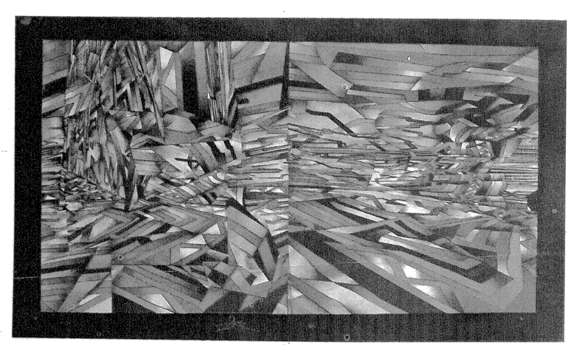
لها سببٌ غامضٌ ونَجِيلُ
يُؤجِّلُ برقَ مواعيدها .....
دعوها لأسبابِها :
لغيمٍ كسولٍ
يُباغتُ أوطانَ دهشتِها ...
يفيضُ على وردِ فضّتِها ...
سوف يجتاحها قمرٌ مارقٌ
قد يُهدْهِدُها ...
أو يُهددها ....
فتبوحُ العصافيرُ فى سرِّها

عن تفاصيلها
ثم تهمسُ فى الفجرِ ،
يا أيها العاشقونَ الجميلونَ ، يا ....
لا تلوموا الرياحين
إنْ هَرَّبَتْ عطرَها ...
لا تلوموا العناقيدَ
فى شجرِ الليلِ ، لا ...
فلها سببٌ غامضٌ
مثلها
ولها سببٌ واضحٌ
وَلَها ..
ولها ...
أيها العاشقونَ الجميلونَ ،
يا أيها ....
أيها ...
أ
ىُّ
هـ
ا ......



إيقاعات سريعة وديناميكية متأنقة في معرض الفنان عبد المنعم معوض

طـــه حســـين



صورة رقم (١٠)

الكثير من الكتابات عن معارض الفن التشكيلى تتجه إلى وضع الفنان المصرى أمام مشكلة نقدية ، تتخذ من التراث ، والقومية ، الركائز الأساسية للحوار . بحيث يتحول الحوار إلى حوار حول التراث وجمالياته ، وإبداعات الفنان إلى ماض كان جميلاً ، أو إلى نموذج تتوه معه شخصية وذاتية الفنان .

ومن هنا ، ربما تفقد أعمال الفنان عبد المنعم معوض الإبداعية الكثير من قيمها الجمالية ، إذا ما قيمت من وجهة نظر تراثية ، مجرد توظيفه لعناصر ومفردات من الفنون المصرية القديمة والإسلامية ، فى صوره ، والتى أرى أنها فقدت بالفعل فاعليتها وأهميتها ، بل والأسس التى قامت عليها فى معرضه الأخير ، الذى أقيم بمجمع الفنون فى أغسطس ١٩٩٢ .

ولذلك قد يكون من الصعب على المتلقى للمعرض أن يقيم رؤ يته ، أو إعجابه بما احتواه المعرض من أعمال فنية ، على أساس أنها نابعة من التراث ، وتحمل صفاته ، فعلاقة الفنان بالتراث الفرعونى والإسلامى ، علاقة قائمة ، ولكنها علاقة من نوع خاص ، علاقة اعتمدت على مفردات هندسية ، أو كتابات عربية كوفية ، فقدت معناها ، ووظائفها ، بل وجمالياتها القديمة عند الفنان . تلك العناصر التى كانت تمثل الأساس فى الماضى ، تحولت إلى عناصر مكملة ، أو مساعدة ، تتحقق عن طريقها لغة جمالية ، ذاتية فى معرضه الحالى .

والفنان عبد المنعم معوض يعتمد فى تكويناته على :

المحاور المركزية التى تنطلق من منتصف الصورة ، أى من الداخل للخارج،يتحقق التماثل عن طريقها (صورة ١ ، ٢ ، ٣) .

والتحديدات الخارجية التى تعتمد على محاصرة أشكاله ، وتكويناته (بإطار خارجى) ، يقاوم ويحد ، من ديناميكية الخطوط ، وحركتها ، داخل المسافات ، وتفجرها المنبعث من الداخل إلى الخارج (٣ ، ٤ ، ٥) .

والإيقاع اللونى ، وهو القيمة العالية المضافة للعناصر ، والتى يتأكد عن طريقها الحسى الملمسى للسطح وطبيعته (٦ ، ٧)

بين هذه العناصر الثلاثة يدور الحوار التشكيلى فى معرض الفنان ، هذا الحوار الذى يقودنا إلى سؤال : هل تنتمى حوارات عبد المنعم معوض إلى التجريد ؟

إن جماليات الأعمال الفنية واللوحات ، تثير فينا الحوار . فالقدرة الفائقة على إعادة التركيب والصياغة لأشياء فنية ، وظيفية ، ومفردات تراثية جسمتها الظلال ، والأضواء ، والألوان ، إنها تقربنا من الواقع ، إنها غارقة فى تفاصيل لأطر وعناصر هندسية « مبعثرة » غاية فى الدقة ، وبألوان تنتشر على السطح بشكل متعادل ، وبحساسية عالية .

إن فكرة التراث هنا ، تنحصر فى فهم الفنان وهضمه للمدارس الحديثة والمعاصرة ، والتى تكون المدرسة التكعيبية أحد أركانها ، وموضوعات الطبيعة الصامتة ، تنتمى إلى مدرسة ALL OVFR ، وموضوعاتها ، التى تعتمد على الانتشار المكثف للعناصر على السطح . فالفنان معوض يعايش فكر التكعيب ، والتجريد ، ويقربنا من الواقعية الفوتوغرافية ، فى آن . صورة رقم (٨)

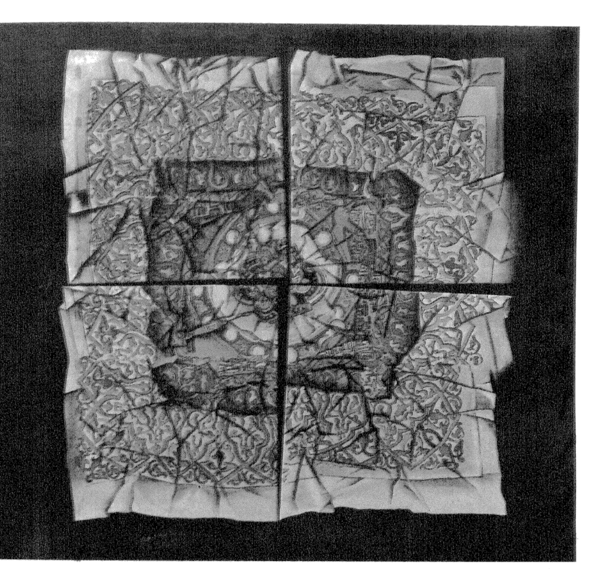
ويذهب بنا الحوار إلى فكرة الإطار » عند الفنان .

مما يلفت النظر عند الفنان اعتماده على الإطار الخارجى ، الذى يحدد به صورة ، التى تعيش داخل إطارين : الإطار الإيهامى للصورة ، والبرواز الخارجى للعمل الفنى . وعند الفنان يتعرض الإطار إلى التشويه ، والتفتيت المتعمد (صورة رقم ٢ ب ، ٤ ، ٨ ، ٩) فبعد أن تستقر عنده فكرة التكسير ، والتفتيت للأشياء ، تنبعث من داخله مرة أخرى فكرة التجميع . فيعود مرة أخرى لمحاصرة أشكاله ، داخل إطار وهمى ، ليحد من تفجرها وضياعها ، أو الإفلات من بقية العناصر ، فتبدو سجينة محاصرة ، وذلك ما يعطيها جماليات متجددة نابضة ، بما احتوته من ديناميكية ، وتمرد .

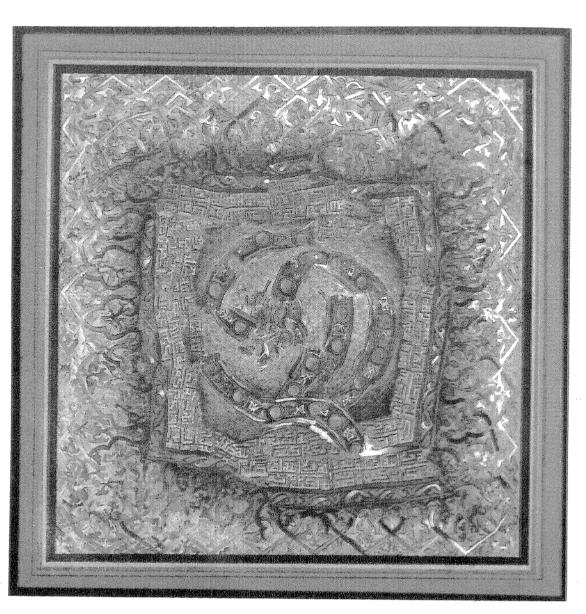
هذا التمرد فى الأشكال ، وما يصاحبها من إيقاعات سريعة ، وديناميكية متأنقة ، وتعيد لنا فكرة التفتيت وإعادة التركيب وديناميكية لوحات وحركة المستقبليين . تلك الحركة التى اعتمدت على الإيقاعات السريعة للعصر ، عبرت عنها فى موضوعات احتوت على أشكال غير مستقرة ، راقصة ، تتحرك داخل فراغ يوحى بتعدد الرؤى (صورة رقم ٩) .

وديناميكية الفراغ ، عند الفنان عبد المنعم معوض ، تخرجنا ، مرة أخرى ، من المفهوم الضيق للتراث ، والذى تحول إلى علاقات غير منطقية ، وإيقاعات من الخطوط والألوان ، والمفردات التراثية (صورة ١٠) إلى مفردات مقروءة ، ذات وظائف محددة ، إلى مفردات احتوتها صياغات وجماليات جديدة ، بمفهوم معاصر .

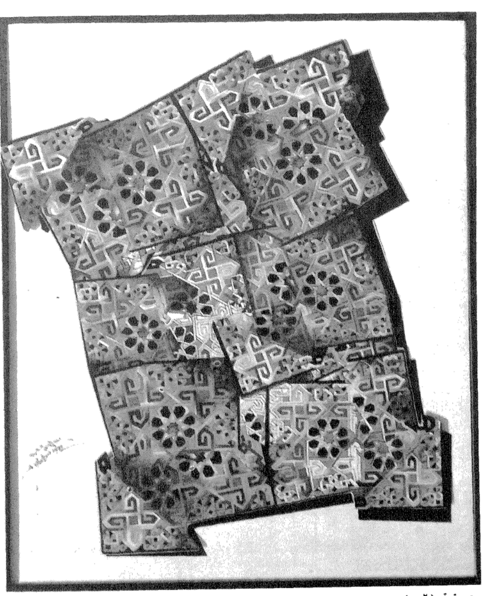
ولعلنا هنا ، أن نكون قد فتحنا الباب لمناقشة جدية ، للمفهوم السائد للتراث ، والتحديث له ، فى ظل المفاهيم والمدارس الفنية الحديثة المعاصرة ، والتى جاءت فى هذا المعرض مترجمة ، بحس عال ، له مذاق خاص ، والذى اعتبره من الخواتيم الهامة للموسم التشكيلى الحالى فى مصر .



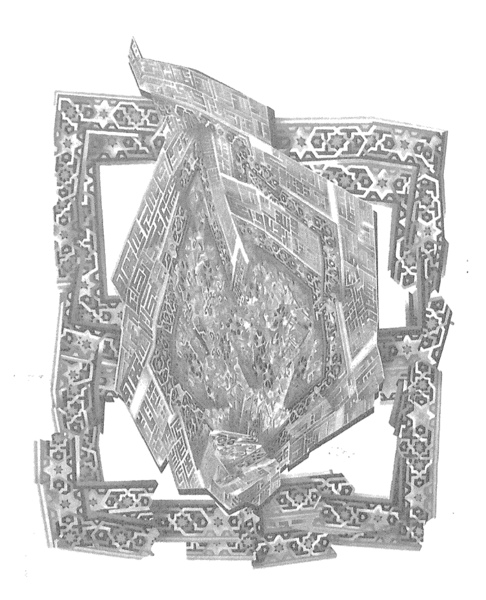
صورة رقم (١)



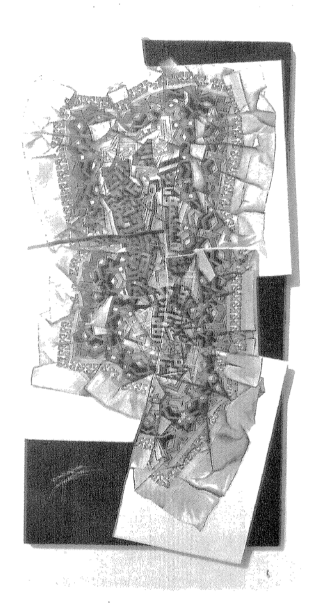
صورة رقم(٢)



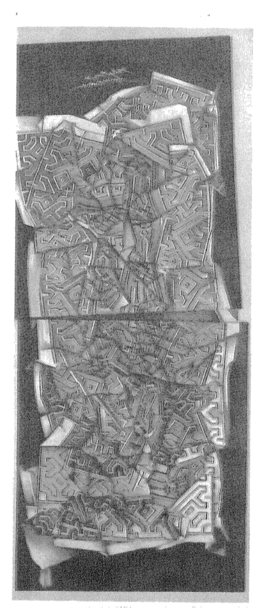
صورة رقم (٢ ب)



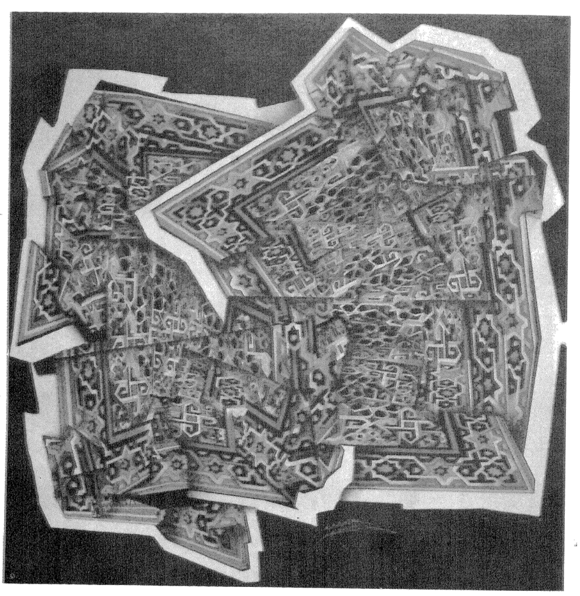
صورة رقم(٣)



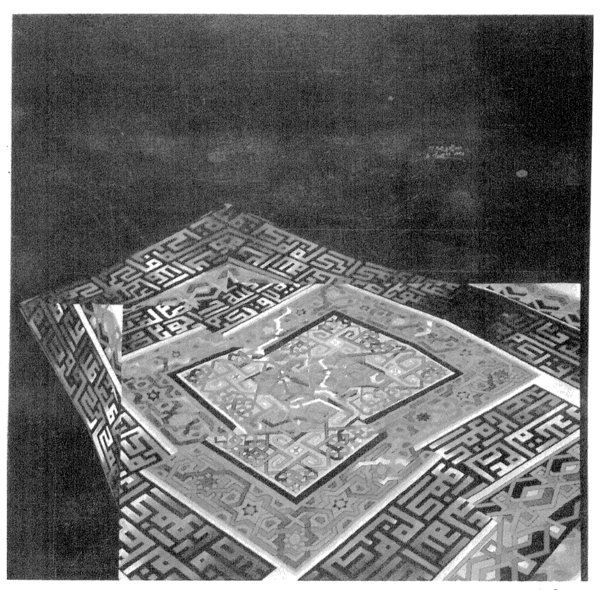
صورة رقم (٤)



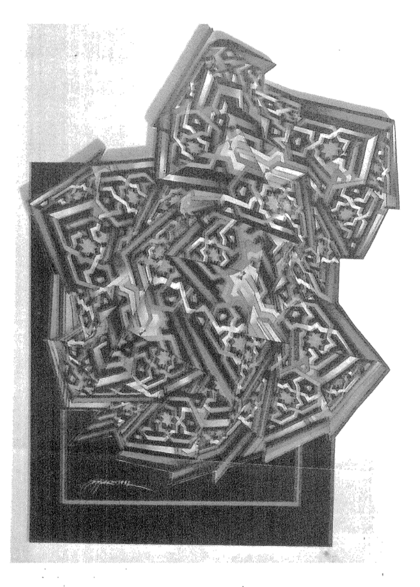
صورة رقم(٥)



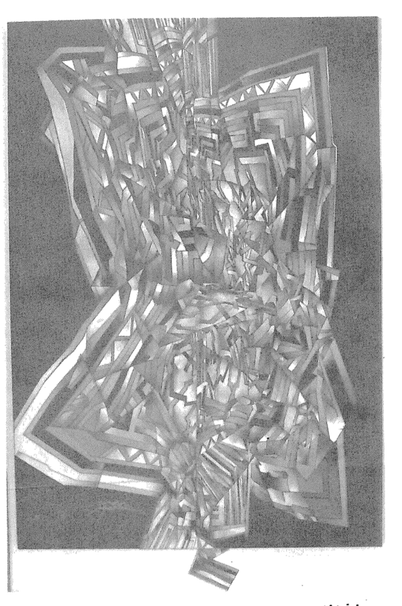
صورة رقم (٦)



صورة رقم(٧)



صورة رقم (٨)



صورة رقم(٩)

عبد المنعم عواد يوسف



للنـــوارسِ حـــالاتـُـــها

(١)

مَضَوْا كُلُّهم ،
بينما أنت باقٍ ،
فماذا يشدُّك للأرضِ ؟
ماذا وراء انتظارك ؟
كلُّ النوارسِ ألقتْ أزمّتَها للمدى المستثيرِ ،
لدافعها المستحثِّ ،
وراحت تحلّقُ عبر المداراتِ ،
هاأنت ترقبُ آخرها قد تخلّى ،
وراح يحثُّ الجناحينِ كى يلحقَ الركْبَ ،
ماذا وراء انتظارك ؟
هل صرْتَ ظلاً لفرْخِ غرابٍ كسيحْ

(٢) تبصَّرْ !!
لنورسةٍ دونَ كلِّ النوارسِ هذا الحنينُ ،
هو التوقُ يدفعُه للرحيلِ ،
يطيرُ يطيرُ ،
وليس له غيرُ وهْمِ اللقاءِ ،
يظلُّ يحلّقُ والشوقَ ،
لا هو من أسْرِهِ مُفْلِتٌ ،
لا ، ولا هو يأوى إلى أىّ شطٍّ ،
به يستريحْ .

(٣) ويا نورساً تائهاً فى الفضاءِ :
أما كان وعْداً
فكيف إذن قد نسيتَ المكانَ ؟
لتحملها لعنةً وسْط هذا المدى المستبدِّ ،
وتمضى تنقّبُ بين الوجوهِ ،
وعبْر المسافاتِ ،
عبْر الرؤى ،
عبْر وهْم التوقّعِ ،
عن لحظةٍ لا تجىءُ ،
تراوغُ خلف تخومِ التذكّرِ ، عربيدةً

بينما أنْتَ ماضٍ مع الهوس المستحرُ
تسافرُ فى رحلةٍ للجنونِ ،
يحاصِرُ حلْمك هذا الفراغُ الفسيحُ الفسيحُ الفسيحْ

(٤) نُعانقُ هذا الفضاء ، ونمضى ،
نزوعٌ غريبٌ يخايلُنا ،
هل هو التوقُ للجنةِ المرتجاةِ ؟
أم الرغبةُ المستبدةُ فى سبْرِ غيبٍ ،
تخفّى وراء غُلالاتِه السودِ ؟
نمضى ونمضى إلى حيثُ لا شاطئٌ من قريبٍ ،
فنحلمُ بالراحةِ المشتهاةِ ،
ولا اليأسُ يدفعُنا للحضيضِ ، فنهوى ،
إلى حيثُ تلعقُ كلُّ النوارسِ نزْفَ الجناحِ الجريحْ

(٥) ألا أيها النورسُ المستكينُ إلى حُلُمٍ ،
قابع فى زوايا مُخَيِّلةٍ مرّآتُها الزعازعُ
أضحتْ خُروقاً ،
فلم يبقَ منها سوى حفْنةٍ من أمانٍ
زغائبَ باهتةٍ مثلِ ريشك هذا الذى غيرتْه الزاوبعُ ،
هل أنتَ راضٍ بما كان ؟

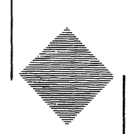
هل كان عمرُك هذا هباءً ؟
اما هبّةٌ تشعلُ الروحَ فى جِسْمك الرخْوِ ؟
تُحيي مواتَ الجناحين ،
تَصْقِلُ فيك المرايا التى صدئتْ من زمانٍ ،
فتبصرُ حلمك هذا الذى كان يوماً ،
وترجعُ كالأمسِ طيراً عَفيًّا ،
يصاولُ ما بين أفْقٍ وريحْ .

(٦)

هل الطيرُ طيرٌ سوى بالجناحين ؟
بالهبّةِ المستقاةِ من التوْقِ ،
من دافعٍ لا يُقَاوَمُ ،
أن يعتلى الأفْقَ ،
صهوةَ هذا الفضاءِ الطليقِ ،

ويمضى ويمضى ،
فلا هو دارٍ بما قد تسربلَ بالغيبِ من مُضمراتٍ ،
ولا هو يرنُو إلى غيرِ ما قد يتيحُ له حلمُه أن يُتيحْ !!

علـى سـليمان



سـفر الطـوفان

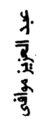
هذا زجاجُ القلبِ منكسرٌ
وهذى غيمة الأشواق مطفأةٌ
وهذى أحرفِي ، مقطوعة الأنساغ
يأكل لونَها ومَذاقها صدأُ الفصولْ .
تتنازع الطرقاتُ ، أقدامى .
وتنهشنى طيورُ الصحو
تَقسِمنى وتنشرنى وتعبث بى الجهاتْ ..
جسدى يغادرنى ويهجرنى ؟ جسدى يجافينى ،
يبستْ على أغصانه ، أوراقُ روحى
لا شىء يجمع بين أشتاتى لا شىء يشبهنِى

أنا المنزوع من زمنِى ومن أرضِى ومن نسبِى
أنا المنفىُّ فى وطنِى
أنا المقصِىُّ عن دربِى
وعن لغتىِ وعن ربِى .
أنا المرْمىُّ فى عصر ، بلا جهة
ولا لون ولا زمن ولا نسب ولا مأوى
أنا آخر الباقين من نسل الأبوةِ والحنينْ
أنا آخر الناجين من آثام أسلافِى
تلاحقنِى خطيئتهم وتغرقنِى ..
لا شيء يؤوينى .
بلا سفنٍ ولا لغةٍ ولا رب ينادينِى ويعصمنِى بلا أمل
أواجه عتمةَ الأمواجِ اهبط نحو صحراء الوحول ،
بلا امراةٍ أواجه عُقمَ أيامِى ، انقراضَ سلالتِى ،
لا شئ يعصمنِى
أنا المشطور ، ما بين الضلالةِ واليقين ..!
الأىِّ شىء ، أنتمِى ؟
كفاّىَ ، من حجرٍ
وذاكرتى وحلمِى ، من سراب
قدماىَ ، من تيه وماء

ويدايَ من ملح
ووجهي ، من دخان
جسدِى وفكرىَ عاقرانْ
والروح مقفرةٌ ، كقبرٍ فى الجحيم ..
عريان البَس وحدتى
عريان أسكن فى اغترابى .
لكأننى المخلوق وحدى من خطيئتِهِ
لكأننى المخلوق ، من نار
ومن شك ومن بِدَعٍ
وفى دربى تتداخل الابعاد والأزمان
فى لغتى وفى خطوى
تتداخل اللهجات والأقوام والأهواء ..
هذا حطام اللون والأزمان والكلمات ،
فى كفي وفى شفتى
هذا حطام الأمس ، يسكننِى
ويفصلنِى عن الآفاق والكلمات والطرقاتْ
هذا ركام اليوم ، يردمنِى بنهر المستحيل ..
من أين أبدأْ
اين أهربُ ،

خارج الزمن المعبَّأ
بالدمامة والبثور ؟!
آوِى إلى جبل فيبعدنِى ؟
آوِى إلى حجر
فأغرق فى لزوجته ؟
آوى ِ إلى أغصان داليةٍ ،
فتقصينِى وتسحب ظِلهًا عنِى ؟!
لا شىء يشفع لى ،
أنا المرمىُّ بالعصيان ، فى زمن الخضوعْ
أدنو ، فتبعدنِى الدروبْ
أدنو منَ الأشياء تهرب من ملاقاتِى .
شكِّى يبُاعدنِى
ويقصينى يقينى .
لا الرفض يوصلنِى
ولا التسليم ، يجمع بين أشتاتِى
لا شىء يُنجينى
أنا المربوط فى حبل التساؤل والفضول
الكل يرجمنى ويهزأ من مكابدتى ، وقميصِى المقدود من دُبُرٍ
دليلُ إدانتى ِ ..
أُخرجتُ من عَدَنِى

ولم أسجد لطاغية ولا صنمٍ
ولم أصمتْ على خطل
ولم أبْدِل بلافتةٍ لسانىِ
أُخرجتُ متهماً
بلا امرأة تغاوينى
أخرجت ، لم أسجد لما صاغوه
من ذهبٍ ومن شبقٍ
وما سوُّوهُ ، من نفطٍ ..
لقد أُخرجتُ من عدنىِ ..
الأننِى أنبأْتُ قومِى باقتراب السيل ؟
الأننِى حذرتُهم ، أنْ يصنعوا
من خوفهم وهوانهم وريائهم : رباً
وأنَّ مياههم
وهواءَهم وغيومَهم ودماءَهم
ملأى ، بديدان الهوان ؟؟!
مالِى ، يُضَيِّعنى ابى طفلاً
وتخلعنِى القبيلة يافعاً ؟!
مالى ، اغرَّمُ ، جُرَمَ جلادىِ
وأُرمى فى خطيئته ..
وينكرنى الإِلّه .. ؟!!





مـــرايـــا

(١)

فى انتظارِ أنْ تَلِدَ العاصفةُ

عصفوراً

أضاعتْ جذورَها فى المرآة

وحين اصطَدَمَ الشَفَقُ بالفراغِ

كانت تتعلَّقُ بظلٍّ

تسلَّلَ إلى جسدِها من

بابٍ جانبى .

(٢)

كان للمرآةِ ظلٌّ يتسعُ للجسدِ

وكان الجسدُ يضيقُ عن حاجةٍ

غرائِزها
فتهجسُ :
أيها السيدُ الجسدُ
كيف اتَّسَعْتَ لأسكنَ فيك ؟

(٣) .. وقد اخترقتْ فضاء
الحواسِّ /
أضاءتْ ما لم نكنْ نراه
أشاعتْ بالجسدِ ضوضاءً مهذبةً
(فجأةً ..
اكتشفنا أن للجسدِ شفافيةَ
«الكَلْكِ»

(٤) إنها جرحٌ لم يُعْلِنْ عنه :
امرأةٌ تعبرُ مرآةً إلى
ماضيه
ـ الرجولةُ (مثلُ الحزنِ) ليستْ فى الجسدِ ..
إنها فى مكانٍ آخر .
.. وهكذا
صارَ أَرَقُ الشتاءِ يفصلُها عنه .

مـــراد وهبـــة

الإبـداع
وثقافـة الطفـل العربى

عنوان هذا البحث فى حاجة إلى توضيح مفهومين هما : الإبداع والثقافة . ونبدأ بالثقافة ونثنى بالإبداع . وتحديد مفهوم الثقافة يستلزم تحديد مفهوم الحضارة لأنهما مفهومان متضايفان وفى رأيى ان ثمة تمايزا بين الحضارة والثقافة .

نشأت الحضارة مع الزراعة وليس مع الصيد . فالإنسان البدائى ، فى عصر الصيد ، كان يعتمد فى طعامه على ما يحصل عليه من بذور ، أو فواكه ، أو حشرات ، أو حيوانات يمكن أن يمسكها بيديه ، أو يصطادها . ولهذا كانت حياة الإنسان البدائى تتوقف يوميا على مدى ما يحصل عليه من طعام وما يصطاده من حيوان . ومعنى ذلك أن الإنسان كان متطفلا على الطبيعة . ومن ثم تصور ان فى إمكانه توسيع هذا التطفل بتحسين ادواته . ومع ذلك فقد أحس أن ثمة فجوة بينه وبين الطبيعة ، مردودة ، فى رأيى إلى محدودية أدواته ، فملأ الفجوة بالسحر ، فاصطنع « طوطما » يزداد قوة ، ويمنع عنه ندرة الطعام . وامتلأت الكهوف برسومات حيوانات بلا رءوس ، تكشف عن اعتقاد الإنسان البدائى انه بذلك قد اقتنص هذه الحيوانات التى عجز عن صيدها بأدواته العادية ، فاكتسبت الخطوط قوة سحرية . ومع ذلك فقد حدثت الكارثة واسمها « **ازمة الطعام** » وكان رد الفعل ثورة فى إنتاج الطعام ، بزغت منذ حوالى عشرة آلاف سنة ، وجاءت بفضل تغيير الإنسان لعلاقته مع الطبيعة . فبعد أن كانت العلاقة افقية بمعنى تكيف الإنسان مع البيئة أصبحت العلاقة رأسية ، بمعنى تكييف الإنسان للبيئة ، من أجل إشباع حاجاته الأساسية والمتزايدة . ومن هنا ابتدع الإنسان « **التكنيك الزراعى** » ، الذى من شأنه تكييف البيئة للإنسان وليس تكيف الإنسان مع البيئة . وبعد ذلك توقف الإنسان عن أن يكون متطفلا على الحيوانات ، والنباتات .

وأفرز **التكنيك الزراعى** مفهوما جديدا فى الحياة الاجتماعية ، وهو مفهوم « **العمل** » ، إذ لم يكن هذا

المفهوم قائما بذاته فى عصر الصيد ، بل كان ممتزجا بأنحاء أخرى من الحياة . ولكن مع التكنيك الزراعى حدث فاصل زمنى بين « **العمل** » و « **نتيجة العمل** » ومن ثم نشأ مفهوم « **العلّية** » ، أى أن لكل نتيجة سببا . ومن مفهوم العلية نشأ المنهج العلمى ، كما نشأ العلم ، فتراجعت الأسطورة

ولهذا يمكن القول ، بأن الحضارة الإنسانية تتحرك من الأسطورة Mythos إلى **العقل** Logos ، بيد أن هذه الحركة ليست بالأمر الميسور . ويشهد على هذا الأمر إعدام **سقراط** ، ومحاكمة **جليليو** ، وحرق **جيوردانو برونو** ، ومحاصرة **ديكارت** ، ومطاردة **فلاسفة التنوير** . ولهذا لم تكن هذه الحركة تخلو من مستويات من التقدم والتخلف متآنية ، أى فى وقت واحد . وهذه المستويات ثقافية الطابع ، فنقول هذه ثقافة متقدمة وتلك ثقافة متخلفة .

من هذا المنظور يمكن التفرقة بين الحضارة والثقافة . الحضارة واحدة والثقافة متعددة . وهنا لابد من إثارة سؤال :

ما الثقافة ؟

اللفظ العربى[1] مشتق من تثقيف الرمح أى تسويته . فيقال ثقّف الرمح ، ويراد قوّمه ونفى الاعوجاج عنه ، وجعله أداة صالحة من أدوات الحرب . ثم اتسع معناه شيئا فشيئا ، فأصبح المهارة فى صناعة بعينها . ثم تجاوز هذا المعنى إلى معنى متصل بحياة العقل والذوق . أما اللفظ الأجنبى culture فى أصله الفرنسى ، أو الإنجليزى ، أو الأسبانى ، فله معنى **العبادة** ثم جرى عليه ما جرى على اللفظ العربى من تطور ، فأصبح يعنى **زراعة الأرض** agriculture ثم تجاوز هذا المعنى إلى معنى **الاهتمام بالفنون والروح** ، على نحو ما ورد فى **قاموس الأكاديمية الفرنسية** فى عام ١٧٦٢ أما الثقافة فى أصلها الألمانى ، فلها معنى مغاير . فقد عرّفها **تيلر** فى كتابه « **الثقافة البدائية** » (١٨٧١) ، **بأنها الكل المركب الذى يتضمن المعرفة ، والإيمان والفن ، والقانون ، والأخلاق ، والعرف ، وجميع القُدرات الأخرى للإنسان ، من حيث هو عضو فى مجتمع** »[2] .

والسؤال إذن :

ما هو هذا الكل المركب ؟

هل هو استاتيكى أم ديناميكى ؟

إذا كان استاتيكيا ، فليس فى الإمكان ، عندئذ ، تفسير تطور الثقافات وتباينها . إذن هذا الكل المركب ديناميكى . وإذا كان ذلك كذلك فنحن فى حاجة إلى البحث عن سبب هذه الديناميكية .

فى مقدمة كتاب « **فلسفة الحق** » يقول **هيجل** : **أن نفهم ما هو كائن ـــ هذه هى مهمة الفلسفة لأن ما هو كائن هو العقل . وان نتعرف على العقل من حيث هو وردة فى صليب الواقع وأن نستمتع بالحاضر ، فهذه هى البصيرة العقلانية التى تصالحنا مع ما هو واقعى** »[3] . ومعنى هذا النص : أن **العقل** ، **عند هيجل** ، على علاقة أفقية مع الواقع الراهن ، وهذا معنى مقبول ، لأن العقل من وظيفته إدراك هذا الواقع . ولكن هذا الإدراك لا يتم إلا من خلال « **واقع قادم** » Pro quo وليس من خلال « **واقع قائم** » status quo ، وسبب ذلك مردود ، فى رأيى ، إلى الفارق الأساسى بين علاقة كل من الإنسان والحيوان مع الطبيعة . فالحيوان يفتقد هذه الخاصية الأساسية للإنسان، والتى أشار إليها **ماركس** فى **حديثه عن النحلة** حيث يقول : « **إن ما يميز أسوأ**

مهندس من أفضل نحلة أنه يتخيل البناء قبل أن يحققه في الواقع وفي نهاية العمل يحصل على نتيجة كانت في الأصل قائمة في تخيله منذ بداية العمل »[٤] .

ومن هذه الزاوية ، فإن النشاط الإنساني يتضمن مفهوم الغاية ، وهذا المفهوم يتضمن مجاوزة الواقع القائم ، من أجل تغييره أى يعنى ابتداع علاقات جديدة . انظر إلى الحضارة وأنت تعثر على **مفهوم الإبداع** المتمثل في **الزراعة** ، والمذكور عند **بلوتارك** في أمثولته الشهيرة : **« إن التربة تنتج فواكه ناضجة ، وحلوة الطعم ، بمجرد حرثها ، من قِبَل مزارع يختار أفضل البذور »** .

ومن ثم يمكن القول بأن **الإنسان مبدع** في علاقته مع الواقع ، أى أن **العقل الإنساني بطبيعته مبدع** .

وحيث أن الإبداع **ينطوى على المجاوزة ، فهو بالضرورة ينطوى على الزمان** . ومن ثم **فالمستقبل** دون **الماضي** هو البداية . ولكن ما هو جدير بالتنويه هنا ، أن مفهوم المستقبل محذوف عند **علماء التحليل النفسي ، وفلاسفة التنوير** . فقد استبعد **فرويد** المستقبل ، واكتفى بالبعدين الآخرين للزمان ، وهما : **الحاضر ، والماضي** مع التركيز على الماضي . ولم يذكر لفظ **« المستقبل »** إلا مرة واحدة في عنوان كتابه **« المستقبل وهم »** ، حيث يدلل على ضرورة حذف المستقبل ، بسبب طبيعة الثقافة . يقول : **« عندما يحيا الإنسان لفترة طويلة من الزمان ، في ثقافة معينة ، وعندما يشتهى اكتشاف أصولها ومسار تطورها فإنه سرعان ما يشعر بالإغراء ، في تحويل انتباهه إلى اتجاه آخر ، ويتساءل عن مصير هذه الثقافة ، وعن التغير المتوقع لها . ولكن سرعان ما يرى أن قيمة هذا البحث تأخذ في التضاؤل »**[٥] .

أما **فلاسفة التنوير** ، في القرن العشرين ، فهم وإن كانوا قد ناضلوا من أجل مستقبل أفضل ، إلا أنهم تصوروا **المستقبل** على أنه مجرد **تكرار** للماضي . **فكوندورسيه** ، مثلا ، يدلل على أن القوانين العامة المتحكمة في ظواهر الكون ضرورية وثابتة . ومن ثم فالتنبؤ بالمستقبل يستند إلى الماضي .

فإذا كانت الثقافة إنتاجا بشرياً ، استنادا إلى تعريف **تيلر** ، وإذا كان الإنتاج البشرى محكوما بقوانين ضرورية ثابتة ، فإن الثقافة ، بهذا المعنى ، تصبح مستقلة عن الإنسان ، ومن ثم تتمطلق ، والمطلقة معوقة للإبداع . ولكن ، حيث إن الإنسان حيوان مبدع ، فالثقافة لا يمكن أن تكون مطلقة . وإذا لم تكن مطلقة فما أصلها ؟

الثقافة ، في أصلها ، رؤية مستقبلية تنشد تغيير الواقع . ويمكن أن يقال عن هذه الرؤية إنها أيديولوجيا . والأيديولوجيا ، في رأيى ، نَسَق قِيَم مطروح في المستقبل . وعندما يتحقق في الواقع يصبح ثقافة . مثال ذلك : الإيديولوجيا البرجوازية كانت نسقا من القيم ، ينطوى على أسلوب جديد في التفكير والحياة ، ينشد أن يكون بديلا عن الثقافة الإقطاعية . ولكن ، عندما تتمطلق **الثقافة البرجوازية** يبزغ خداع بصرى

يتخذ شكل **الثقافة العرقية ، أو الثقافة الصناعية** .

إنَّ الممهد للثقافة العرقية هو شبنجلر في كتابه **« انحلال الغرب »** . وفكرته المحورية هي انفصال الثقافات بعضها عن بعض . ولكل ثقافة خصائصها المنفردة . ولهذا فإن التمثل الثقافي **عرضي** بالنسبة إلى التطور الجواني ، أى عندما تغزو ثقافة ثقافة أخرى ، فالتمثل **وهم** ، ويخلو من الدلالة . والتاريخ إذن ليس إلا

سلسلة من الدوائر المغلقة ، وخال من التواصل . والمحصلة ، أن **كل نسق ثقافي مغلق ومكتف بذاته** .

وفي تقديري ، أن نظرية الثقافات المغلقة ، تشوه وحدة الحضارة الإنسانية التي تتجه من الفكر الأسطوري إلى الفكر العقلاني ، أو من الأسطورة إلى اللا تمرس ، بهدف التحكم في الطبيعة ، من أجل أنسنتها ، استنادا إلى عمليتين ، هما : المجاوزة ، والتغيير .

اما **الثقافة الصناعية** فقد تناولها **ماركوزه** في كتابه « **الإنسان ذو البعد الواحد** » ليكشف عن هيمنة **العقلانية التكنولوجية** ، والتي تواصل تأثيرها ، على الرغم من كسر الثورات **للعلاقات الإنتاجية** القائمة . ومن هذه الزاوية ، فإن الثقافة الصناعية تنفي الأيديولوجيا .

بيد أن هذا المفهوم يناقض أصل الحضارة الإنسانية التي نشأت مع ابتداع **التكنيك الزراعي ، وفائض الطعام** والتي أنشأت قسمة طبقية تتحدد مكانة الإنسان فيها بما يملك . ومن هذه **القسمة الطبقية نشأت الأيديولوجيا المحددة لطبيعة هذه القسمة** . ومع التطور قيل عن هذه **الأيديولوجيات إنها ثقافات كلاسيكية ، أي : تراث** .

وهكذا يمكن القول بأن **الثقافة هي تموضع الأيديولوجيا ، وفي الوقت نفسه نهاية الأيديولوجيا** ولهذا ، فتغيير الثقافة أمر لازم ، من أجل **ابتداع** أيديولوجيا جديدة . ومن هذه الزاوية ، يمكن القول بأن الثقافة تقع بين **إيديولوجيتين** .

ولهذا فثمة علاقة جدلية بين الإبداع والأيديولوجيا والثقافة . وإذا انتفت هذه العلاقة الجدلية تحجرت الثقافة ، وإذا تحجرت الثقافة تمطلقت ، **أي توهمت ، أنها** مالكة للحقيقة المطلقة . ومن ثم تدخل في صراع مع الثقافات الأخرى ، من أجل إبادتها . أما إذا لم تتحجر ، فأنها تدخل في حوار مع الثقافات الأخرى ، لأن عدم المطلقة يعني **نسبية الثقافة** ، وهذه **النسبية** تفضي إلى **التسامح** . والتسامح شرط الحوار . وهذا الشرط ضروري ، وإن لم يكن كافيا ، إذ هو في حاجة إلى مجتمع **ديموقراطي** ، تعدد الآراء فيه أمر مشروع .

●

وتأسيسا على ذلك ، نطرح قضية الثقافة العربية في علاقتها بالطفل العربي .

والسؤال إذن :

كيف نقدم **الثقافة العربية للطفل العربي** ؟

ثمة تناولان لهذه الثقافة : إما طرحها على أنها نسق ثابت ، وإما طرحها على أنها **نسق متغير** . فإذا طرحت على أنها نسق ثابت انفصلت عن **مسار الحضارة الإنسانية** ، واتخذت مسارا آخر ، **هو** بالضرورة مضاد لمسار هذه الحضارة ، أي لمسار يتجاوز **العقلانية** إلى اللاعقلانية .

●

واللاعقلانية لها صور متعددة من بينها الصور الراهنة ، وهي الأصولية الدينية .

●

والسؤال إذن :

ما الأصولية ؟

لغويا : الأصولية من « أصول » وهو ترجمة للفظة الإنجليزية Fundamentals ، **وهذه مشتقة من لفظة أخرى هي :** Foundation ، **بمعنى أساسي . وأغلب**

الظن أن الذى سكّ هذا المصطلح هو رئيس تحرير إحدى المجلات الأمريكية(٥) فى افتتاحية عدد يوليو ١٩٢٠، حيث عرّف الاصوليين بأنهم : **أولئك الذين يناضلون بإخلاص من اجل الاصول** . واغلب الظن كذلك، أن الذى مهد لسك هذا المصطلح سلسلة كتيبات صدرت بين عامى ١٩٠٩ ــ ١٩١٥ بعنوان « **الأصول** » ، بلغ عددها اثنى عشر كتيبا ، وبلغ توزيعها بالمجان ثلاثة ملايين نسخة ، ارسلت إلى **القساوسة** ، والمبشرين ، واللاهوتيين . ويمكن تصنيف هذه الكتيبات على النحو التالى :

١ ــ أصول الإيمان بدون تأويل

٢ ــ مهاجمة التيار الذى ينقد الإنجيل ، وهو تيار يدور على اعتبار الإنجيل تسجيلا لتطوير الدين .

٣ ــ نقد النظريات العلمية ، وبالأخص الداروينية ، المهددة لقصة الخلق ، كما وردت فى سفر التكوين .

كانت هذه هى هموم **الأصولية المسيحية** . بيد أن المفارقة هنا ، أن هذه الهموم هى هموم الأصولية ، أيا كانت سمتها الدينية . وما يهمنا من أمر هذه الأصولية هو **الاصولية الإسلامية على نحو ما هى واردة عند المنظّر لها المفكر الباكستانى ابو الأعلى المودودى** ، **والمؤسس للجماعات الإسلامية** فى العالم الإسلامى برمته . ومؤلفه المؤثر فى هذه الجماعات عنوانه « **الحكومة الإسلامية** » ، يحدد فيه خصائص هذه الحكومة . فالحاكم الحقيقى هو **الله** ، **والسلطة** مختصة بذاته تعالى وحده . ويترتب على ذلك أن ليس لأحد من دون الله حق فى التشريع ، **والمسلمون** جميعا لا يستطيعون أن يشرعوا قانونا ، ولا يقدرون أن يغيروا مما شرع الله لهم . ولهذا ، فالقانون المشرع الذى جاء من الله هو **أساس** الدولة الإسلامية ، والحكومة التى بيدها زمام هذه الدولة ، لا تستحق طاعة الناس ، إلا من حيث أنها تحكم بما انزل الله . ومن هنا فالدولة الإسلامية دولة« **ثيوقراطية ديموقراطية** » ، على حد تعبير المودودى .

وفى اتجاه المودودى سار **سيد قطب** . فالمجتمع ، عنده ، إما أن يكون مجتمعا جاهليا ، وإما إسلاميا : « **الجاهلية هى عبودية الناس للناس بتشريع بعض الناس للناس ما لم يأذن به الله ، والإسلام هو عبودية الناس لله وحده ، بتلقيهم منه وحدة ، تصوراتهم ، وشرائعهم ، وقوانينهم ، وقيمهم ، والتحرر من عبودية العبيد** .

وهكذا تخضع **الأصولية الإسلامية** النسبى للمطلق ، والحقيقة النسبية للحقيقة المطلقة وبذلك تتجمد الثقافة الإسلامية وتتمطلق فتمتنع عن التطور ، وعن الانفتاح على الثقافات الأخرى ، ومن ثم تدخل فى صراع معها ، **فيمتنع الحوار ويبزغ مفهوم « الغزو الثقافى »** الذى ينطوى على معاداة الثقافة الأوروبية ، بدعوى **أنها ثقافة وثنية** ، وعلى رفض **الفكر المستورد** «المتمثل فى « **الحداثة** » . ومن الشائع والمعروف ، أن الحداثة من إفراز العلمانية .

والسؤال إذن :

ما العلمانية ؟

فى اللغة العربية ، كما فى **اللغة الأجنبية** الأصل واحد . فى اللغة العربية لفظ « **العلمانية** » مشتق من عَلْم **أى العالم . وفى اللغة الأجنبية مشتق من اللفظ اللاتينى saeculum** أى العالم .

وثمة لفظ آخر **لاتينى يعنى العالم** mundus والفارق بين اللفظين اللاتينيين ، أن لفظ saeculumينطوى على **الزمان** ، أما لفظ mundus فينطوى على المكان . لفظ saeculum يعنى إذن أن العالم متزمن بالزمان ، أى أنه

تاريخ . اما لفظ mundus ، فهو يعنى أن التغير **حادث** فى العالم ، وليس حادثاً « **العالم** » . وبالتالى فالعالم **ثابت** ، وليس له تاريخ . وتأسيساً على ذلك : **العلمانية هى** تحديد للوجود الطبيعى والإنسانى ببعدين ، وهما : الزمان والتاريخ . ولهذا يمكن تعريف **العلمانية** بأنها « **التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق** » . ومن شأن هذا التعريف للعلمانية ، أن تمتنع معه الثقافة من التمطلق .

ويترتب على ذلك ، مشروعية تناول **الثقافة الإسلامية** على أنها ثقافة علمانية خاصة وأنها قد أدت دورها بهذه السمة فى تخصيب الثقافة الأوروبية ابتداء من القرن الثانى عشر ، حين أشير على **فردريك الثانى** بتكوين مجموعة من الباحثين لترجمة مؤلفات **ابن رشد** ، **لتكون سنداً له فى توجيه صراعه مع السلطة الدينية وبعد الترجمة دار صراع حول أفكار ابن رشد فظهرت** الارسطوطالية الرشدية وقامت فى كلية الآداب الباريسيه بين أولئك الذين يعتبرون تأويل **ابن رشد** لمذهب **ارسطو** ، أصدق صورة له ، وأكمل مظهر للعقل فقد قال أحدهم وهو **سيجير دى برابان** : **إن فلسفة ابن رشد تمثل حكم العقل الطبيعى** . وأغلب الظن أن **لوثر** قد تأثر بمفهوم التأويل عند ابن رشد حين دعا إلى « **الفحص الحرّ للإنجيل** » ، أى **الحق فى إعمال العقل فى النص الدينى ، من غير معونة من السلطة الدينية** ، ويترتب على ذلك عدم توهم امتلاك الحقيقة المطلقة وهذه هى العلمانية فى حقيقة أمرها[٦] .

وتأسيساً على ذلك ، يمكن القول بأنه ليس من المقبول ، حضارياً استثارة مشاعر العداوة تجاه الثقافات الأخرى . هذا بالإضافة إلى بزوغ نظام عالمى جديد فى نهاية القرن العشرين ، يستند إلى مقولة « **الاعتماد المتبادل** » فى إطار « **الكوكبية والكونية والإبداع** » . فغزو الفضاء يفضى إلى دراسة الكون دراسة علمية ، وإلى رؤية الكون من خلال الكون ، بدلا من رؤيته من خلال الكوكب الأرضى ، فتنتفى الحواجز الإقليمية ويحل الاعتماد المتبادل محل العداوة المتبادلة . وكل ذلك يستلزم مجاوزة العلاقات القائمة ، إلى علاقات جديدة ، تستلزم ابداعا فى تكوينها من أجل تغيير ثقافة ما قبل النظام العالمى الجديد . ومعنى ذلك أن **الإبداع هو محور النظام العالمى الجديد** . ومن أجل ذلك قمت بتقديم مشروع « **الإبداع والتعليم فى عام ١٩٨٩** » إلى وزير التعليم السابق ، ورئيس مجلس الشعب حاليا الدكتور **أحمد فتحى سرور** وقد وافق على تنفيذه[٧] . وبدأنا عقد ندوات ، وتدريبات ، **الأمر الذى** تطلب إعادة النظر فى مجالات التعليم ، من أجل البحث عن كيفية بث روح الإبداع فى الطلاب ، ابتداء من **المرحلة الابتدائية** حتى **الثانوية** . وكل ذلك يتم فى اطار تعريفى للإبداع ، على إنه : **قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من اجل تغيير الواقع** ، وتأسيساً على ذلك فإن العقل لا يبدأ من الوقائع ، من حيث هى ، ولكن من الوقائع من حيث علاقتها بالوقائع الأخرى ، ومن حيث علاقتها بالعقل نفسه . ومعنى ذلك ، أن **العلم ليس وصفا للوقائع وإنما هو تأويل لها** . بيد أن هذا التأويل ليس محصوراً فى التأمل النظرى ، وإنما هو مرتبط بالممارسة العملية ، طالما أن **ماهية الإنسان تكمن فى تغيير الواقع** . وهكذا يمكن تعريف العقل : بأنه **ملكة التأويل العملى المتجاوز** . وهذا التعريف يكشف عن علاقة أساسية ، بين العقل والإبداع إلى الحد الذى يمكن فيه القول بأن **العقل مبدع بطبيعته** . ومعنى ذلك أن اللحظة التى ينقطع فيها العقل عن الإبداع لن يكون عقلا . ومن هنا ثمة سؤال لابد أن يثار .

ما الذى يمنع العقل من أن يكون مبدعا ؟

ثمة عائقان هامان : **المحرمات الثقافية** ، **ونظام التعليم** .

المحرمات الثقافية تمنع الإنسان من ممارسة الفكر الناقد . وهذا الفكر هو مقدمة لازمة لمجاوزة الواقع القائم . وهذا هو السبب فى أن المبدعين هم **أولئك الذى ينشدون تغيير أنماط السلوك ، لكى تلائم الخبرات الجديدة ، بمعزل عن حكم الأقدمين أو التسلطيين .**

أما عن **نظام التعليم** فأود ، فى البداية ، الإشارة إلى الفرق بين ثقافتين : **ثقافة الذاكرة ، وثقافة الإبداع** . ونظام التعليم ، فى مصر ، يستند إلى ثقافة الذاكرة التى تستند إلى أن كل سؤال يستلزم إجابة صحيحة واحدة . ومعنى ذلك أن نظام التعليم ، فى إطار هذه الثقافة ، يستند إلى مبدأ اليقين .

تبقى بعد ذلك **ثقافة الإبداع** . وهى **مناقضة لثقافة الذاكرة** ، فإذا كانت ثقافة الذاكرة تستند **إلى مبدأ اليقين ، أو الحقيقة المطلقة . فثقافة الإبداع تستند إلى نسبية الحقيقة ، ومن ثم إلى تعددها** .

ومع ذلك فثمة **تناقض** فى الحدود بين **الثقافة والإبداع** ، من حيث أن **الثقافة واقع قائم ، والإبداع تجسيد لواقع قادم** . وهذا التناقض ليس **تناقضا صوريا** ، وإنما هو تناقض جدلى ، **والتناقض الجدلى** مشروع ، لأنه هو الذى يفضى **إلى التقدم** استنادا إلى مبدأ **رفع التناقض** .

وتاريخ العلم شاهد على ما نقول . مثال ذلك : **جليليو** . فى المقدمة التى كتبها **انشتين** لكتاب **جليليو** ، بعنوان **حوار بين نسقين كونيين رئيسيين** . يكشف لنا فيها **عن العلاقة المتناقضة بين الإبداع والثقافة** . يقول : « **إننا أمام إنسان له إرادة قوية وذكاء وجسارة وممثل للتفكير العقلانى فى مواجهة أولئك الذين يحافظون على سلطانهم ، ويدافعون عنه ، معتمدين فى ذلك على جهل الشعب ، وصلابة المعلمين ، الذين يرتدون عباءة الكهنوت . وهو قادر ، بفضل ما أوتى من موهبة خارقة ، على مخاطبة مثقفى عصره ، بلغة واضحة وقوية ، للتغلب على التفكير الأسطورى الدائر على مركزية الإنسان لدى معاصريه ، وللعودة بهم إلى ممارسة الأسلوب الموضوعى الذى يعتمد على مبدأ العلّية ، هذا الأسلوب الذى فقدته البشرية ، مع انهيار الثقافة اليونانية .. وأغلب الظن أن الشلل الذى أصاب العقل فى القرن السابع عشر ، بسبب التراث المتحجر للعصر الوسيط انتهى إلى الحد الذى لم تعد فيه القيود ، الملتفة حول التراث العقلى ، قادرة على الصمود ، سواء كان جليليو أو لم يكن** » .

يبين مما تقدم ؛ أن **ثمة تناقضا بين الإبداع العلمى والثقافة القائمة** ، أو بين **الإبداع والدوجما** dogma **المستندة إلى السلطة . وفى زمن جليليو** ، كان التشكك فى صدق النظريات التى ليس لها سند سوى السلطة كفيل بإعدام صاحبه .

ويبين مما تقدم أيضا أن **التناقض ذاته مولد للإبداع** . ولهذا فإنى أوثر استخدام لفظ « **إشكالية** » بدلا من لفظ « **مشكلة** » ، فلفظ مشكلة يوحى بأن ثمة حلا للمشكلة . وثمة هنا سؤال لابد أن يثار : **هل كل مشكلة لها حل** ؟ جوابنا بالنفى ، لأن المشكلة قد تكون زائفة ، ومن ثم يصبح البحث عن حل لها ، من غير وعى بهذا الزيف ، هو بحث عن وَهْم .

أما لفظ « **إشكالية** » ، فإنه ينطوى على **تناقض ، لأنه يعنى أن القضية** قد تكون صادقة ، وقد تكون كاذبة

وهى لهذا تبدو كما لو كانت قضية متناقضة . وهذا التناقض هو المدخل إلى الإبداع ، لأن رفع التناقض لا يتحقق إلا بابتداع قضية .

هذه المقدمة عن الثقافة والإبداع ، لازمة لتحديد مكونات ثقافة الطفل العربى . فثقافة هذا الطفل ، تستند بالضرورة إلى الثقافة العربية » وهى ثقافة منفتحة على الثقافات العالمية ، من حيث أنها لا تزعم انها ثقافة مطلقة أو ثقافة عرقية ، وإنما هى ثقافة علمانية والعلمانية تعنى هنا على النحو الذى حددناه : التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق . وبهذا المعنى ، فإن الثقافة العربية متطورة ، وحيث أن التطور إبداع ، فالثقافة العربية تستلزم مبدعين .

وبهذا المعنى ، فإن الثقافة العربية المتطورة لا تكون ممكنة إلا اذا استند التعليم إلى ثقافة الإبداع ، وليس إلى ثقافة الذاكرة .

وإذا كان ذلك كذلك لزمت المحافظة على القدرة الإبداعية منذ الطفولة، الأمر الذى يستلزم إعادة النظر فى أسلوب تعليم الطفل ، فى دور العلم ، بحيث نسمح للطفل بتذوق العملية الإبداعية فى حدّها الأقصى لدى العلماء والمفكرين ، كما نسمح له بممارسة هذه العملية فى حدها الأدنى .

وهنا قد يقال : إن الطفل ليس فى إمكانه تذوق هذه العملية . عند العلماء والمفكرين . وهذا القول مردود عليه ، بحكم أن السؤال المحورى الدائر فى عقل الطفل من الثالثة حتى السابعة هو السؤال عن : لماذا ؟

وهذا السؤال ينطوى على مقولتين : الدهشة والعلة والدهشة تعنى أن ثمة تناقضا يريد الطفل رفعه ، وهذا الرفع لا يتحقق إلا بالبحث عن العلة . وإذا كان من دوافع الإبداع رفع التناقض ، فالطفل إذن مهيأ لذلك بحكم تعريفنا للإنسان بأنه حيوان مبدع . ولكن الذى يمنع الطفل من ممارسة العملية الإبداعية ، إنما هو مردود إلى « المحرمات الثقافية » الأمر الذى يفضى إلى « محاصرة » عقل الطفل .

الهوامش :

(١) مراد وهبه ، المعجم الفلسفى ، ط ٣ ، دار الثقافة الجديدة فى القاهرة ص ١٣٩ .

٢) E.B. Tylor, the Origin of Culture, Part I of Prinitive culture New York. Harper fi Row Brothers Publishers, 1958, P.I

(٣) Hegel, Pholosophy of Right, (trans) T.M. Knox, Oxford 1942, PP. 11- 12.

(٤) Karl Marx, Capital, Moscow, 1958, I, P. 178.

(٥) Frend the Future of an Illusion London Hogarth Press, 4 thed. 1949 1 P.7

(٦) مراد وهبه ، ابن رشد والتنوير ، مجلة « ابداع » ، القاهرة ، مارس ١٩٩٢ ص ٤٠

(٧) مراد وهبة (المحرر) ، الابداع والتعليم العام ، المركز القومى للبحوث التربوية والتنمية القاهرة ١٩٩١ .

إبراهيم العريس

حين يأتى الترياق من المكان البعيد

لا يخلو مهرجان سينمائى عالمى اليوم من فيلم عربى أو أكثر من فيلم ، ويكاد لا يصدر عدد من مجلة سينمائية فرنسية أو إيطالية أو إنكليزية جادة إلا وفيه مقال أو أكثر عن أمور تتعلق بالسينما العربية ومع هذا لا ترى سينمائيا عربيا إلا ويقول لك إن السينما العربية فى أزمة . من أين ينشأ هذا التناقض ؟ وكيف قفزت السينما العربية — أو بعضها — هذه القفزة العالمية ؟ سؤالان نحاول هنا الإجابة عليهما ، وعلى أسئلة غيرهما تتفرع منهما .

« السينما العربية فى أزمة السينما العربية انتهت » . هل يمكن للواحد منا أن يحصى عدد المرات التى سمع فيها هاتين العبارتين ، معا أو كل واحدة منهما بمفردها ، منذ ربع قرن على الأقل ؟

فى كل مناسبة فى كل ندوة ، فى كل مهرجان .. وحتى فى أى لقاء يعقد بين سينمائيين عربيين ، لكى لا نقول فى كل مقال يكتبه ناقد أو صحافى عن فيلم عربى يأتى هذا النص كاللازمة وفى كل مرة يأتى ما يؤكد أن المخاوف ليست فى محلها ، أو على الأقل أن السينما العربية هى أشبه بطائر الفينيق الذى يطلع كل مرة من رماده ... وربما فى كل مرة أقوى وأكثر فعالية مما كان فى المرة السابقة .

للوهلة الأولى قد يبدو هذا الكلام وكأنه نابع من مغالاة فى التفاؤل .. إذ من البديهى لن يتساءل المرء عن أى سينما نتحدث وعما إذا كان ثمة حقا سينما عربية يمكننا أن نتوسع فى الحديث عنها ، وسط مناخ التأزم الذى يسود ثقافتنا العربية ككل ، ويكاد يقضى حتى على

الآمال الباقية فى انبعاثة مستقبلية .

مناخ التأزم موجود .. واللون قاتم بالتأكيد . ولكن من صفات السينما العربية ، ولنؤكد منذ الآن أننا إنما نتحدث هنا عن سينما عربية طليعية وسنفسر بعد قليل ما نعنيه بهذه العبارة الرنانة (من صفات هذه السينما انها لا يمكن لها أن تنبع إلا من حالة تأزمها ... لا يمكنها ان تطلع إلا من رمادها . ولا يمكنها أن توجد إلا عبر انتهائها . ولن يكون المرء بحاجة لأن يقول إنه سادى / مازوخى ، حتى يرى فى الانطفاء البيّن لنوع معين من السينما العربية ، وفى تفجر الأزمات الاجتماعية العربية بصورة عامة ، وفى التدهور النوعى والكمى الذى يصيب الثقافة العربية ككل ، مجالا ملائما لما سنفترض أنه سيكون نهضة جديدة .

هذا الأمر يحمل مفارقته ... وهنا تكمن أهميته ... وهذا ما يمكننا اليوم من كتابة مايشبه المدخل لدراسة ما نسميه بالسينما العربية الطليعية .. ولكن قبل ذلك لابد لنا من تحديد إطار هذا الشيء الذى نسميه « سينما « وعربية » و « طليعية » وبعد ذلك نطرح الإشكالية المتعلقة بانبعاث هذه السينما الدائم من رماد ازمتها .

سينما تتحدد بنقيضها

بالنسبة إلى ما نتحدث عنه هنا ، سنحاول أن نحدد « السينما العربية الطليعية » بنقيضها ، أى بما تقوم هذه فى مواجهته ، وفى الخروج عنه نعنى بذلك السينما العربية السائدة ، هذه السينما التى لم تكف عن رفد الصالات ، وبعد ذلك أجهزة الفيديو والتلفزة ، بألوف الأفلام ، التى اقل ما يمكن أن يقال عنها أنها عمدت دائما إلى إعادة إنتاج متكررة لقيم جمالية وأخلاقية واجتماعية همها الوحيد تقديم ما هو كائن ، على أنه افضل ما يمكن أن يقدّم .. واستبدال الرغبة بتبديل الواقع برغبة فى الهروب إلى الحلم ، وخلق لعبة التماهى التنفيسية بين المتفرج والفيلم ، والمساهمة فى تثبيت طبيعة ثانية لدى المتفرج ، تعطيه نوعا من وهم الحرية ، وإيهام الواقع . بمعرفتها لهذا أو من دون معرفتها به ، اشتغلت السينما العربية السائدة بغية ترسيخ القيم السائدة ، وهى تعيش حذرا كليا يمنعها حتى من ابتكار تعابير جمالية جديدة قد يمكن لها أن تخدم فى إثارة وعى جمالى لدى المتفرج قد يؤدى بدوره إلى وعى اجتماعى وسياسى . من هنا كان قليلا جدا عدد الموضوعات التى طرحتها السينما العربية على مدى تاريخها .. وكان طرح تلك الموضوعات لايخرج عن إطار المشاعر الإنسانية العامة ، من حب وغيرة وصعوبات فى وجه المحبين ، إلى آخر ما هنالك .. وهنا لن نسترسل طويلا فى سرد الصفات التى ميزت السينما السائدة ، لأن نظرة واحدة إلى نماذج مختارة من تلك الأفلام ، ستضعنا أمام صورة مسهبة للأخلاقية الاجتماعية المطلوب ترسيخها .

مقابل هذا ، كانت هناك على الدوام أفلام أخرى — اقل عددا وأقل نجاحا بكثير — تحاول بين الحين والآخر ، أن تشذ عن تلك القاعدة ، بتقديم موضوعات وأحيانا بابتكار أشكال جمالية وإبداعية وتحاول أن تخرج عن السائد . باللجوء إلى المخيلة ، ساعية للوصول إلى افضل استخدام للتراكم الذى توصلت إليه اللغة السينمائية بغية تقديم موضوعات جديدة تخلق لدى المتفرج وعيا بواقعه .. فى هذا الإطار يمكن وضع لائحة طويلة تضم عشرات الأفلام من « عزيمة » كمال سليم ، إلى افلام صلاح ابو سيف الواقعية (مثلا « الفتوة » و « لك يوم ياظالم » و « ريا وسكينة » ... الخ) ، مرورا



« العزيمة » لكمال سليم : بدايات السينما الطليعية .

بالسوق السوداء لكامل التلمسانى ، وببعض محاولات كمال الشيخ التجديدية ، وصولا إلى بعض إضافات هنرى بركات خاصة فى أفلامه المناصرة للمرأة وحسن الأمام فى خرقه للمحظورات الطبقية وعاطف سالم فى حاسته الاجتماعية المرهفة وبعض أعمال عز الدين ذو الفقار ، وفيلم من هنا لخليل شوقى . ومن هناك ليوسف شاهين ، دون أن ننسى تجريبية توفيق صالح التى جعلت له مكانة أساسية فى طليعة — ما — قبل — الطليعة — العربية هؤلاء وبعض المحاولات الأخرى (عبر سينما الحرب الجزائرية المبكرة ، مثلا) ، كانوا هم الآباء الحقيقيين للطليعة العربية فاليوم حين ننظر إلى « الجبل » لخليل شوقى ، أو «رياح الأدراسيا لمحمد لخضر حامينا ، أو «صراخ » لعمار خليفى ، أو « صراع الابطال » و « درب المهابيل » لتوفيق صالح ، أو جميلة وخاصة » باب الحديد ليوسف شاهين ... وغيرها ، نبدو وكأننا ننظر إلى تلك الإرهاصات الرائدة والبطولية ، التى كان لابد أن تمر السينما العربية بها ، قبل ان تصل إلى فورتها الرائعة والحقيقية التى تعيشها طليعتها منذ غداة حرب العام ، ١٩٦٧ ، وهو التاريخ الحقيقى لولادة الطليعة السينمائية كما نعرفها اليوم .

رواد .. ولكن شهداء

ولكن ، مالذى يعطى تلك الأفلام هذه القيمة التى نتحدث عنها ؟

ببساطة خروجها عن السائد ... فى مواضيعها دائما ، ولكن أحيانا فى اشكالها وفى لغتها السينمائية ودائما فى الدور الذى تصوره أصحابها لفن السينما .

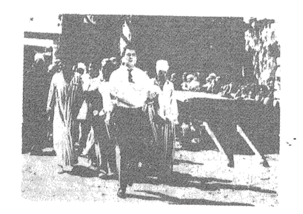
وفى تلك المراحل البطولية كان من الواضح لكل من يحاول أن يحقق فيلما يخرج عن المألوف إنه إنما يخوض مغامرة غير مأمونة العواقب مغامرة لها أكثر من عنوان ، لكن عنوانها الأساسى هو احتمال عجزها الدائم عن الوصول إلى الجمهور الذى تشاء الوصول إليه — فى الشعر أو الرسم أو الغناء ، قد لا يبدو الأمر شديد الخطورة ولكن فى السينما يعتبر العجز عن الوصول إلى الجمهور انتحارا مؤكدا ، والحقيقة أننا لو تحرينا « النجاح » . الذى كان من نصيب معظم الأفلام التى عددناها أعلاه ، سنجده معدوما .. بل وحتى حين يكون هناك نجاح نسبى ما فإنه كان يعود لأسباب أخرى لا علاقة لها بجودة الفيلم نفسه : وجود ممثل يحبه الجمهور رضى بخوض المغامرة لأسباب غامضة — مشاهد جنس عرف المخرج كيف يحشرها . قصة بطولية أو حكاية إجرامية معينة يقبل الجمهور عليها لا على الفيلم ... الخ . فى مثل هذه الحالات كان الجمهور يحضر الفيلم ولكن دون أن يلتفت إلى جديد الفيلم نفسه ، سواء على الصعيد الشكلى ، أو على صعيد المضمون .

اليوم قد نشاهد « صراع الأبطال » أو « باب الحديد » أو « امرأة على الطريق » أو « رياح الأوراس » أو « بياع الخواتم » ... أو غيرها فندمش ونحب ... ولكن قبل ذلك يتعين علينا أن نتذكر ما الذى أصاب أصحاب تلك الأفلام من جرائها . وأن نتذكر كم من مخرج ،

كان فيلمه الأجود هو فيلمه الأخير ، وكم من مخرج اضطر في غمرة نجاحه النقدي ، إلى التخلي عن طموحاته الفنيةوسلوك سبيل السينما السائدة دون إبطاء (يوسف شاهين ، بعد « باب الحديد » ، عز الدين ذو الفقار ، هنرى بركات بعد « دعاء الكروان » و« الحرام » حسن الامام بعد « ثلاثية نجيب محفوظ .. وخاصة خليل شوقى بعد » « الجبل » ... الخ

ولكن قلنا **كانت** تلك المرحلة ضرورية ، كان لابد أن يكون هناك شهداء ، أو شبه شهداء حتى تولد فيما بعد تلك الافلام التى تحمل اليوم عبء الطليعة السينمائية العربية . كان لابد أن يتعب صلاح أبو سيف كثيرا ، حتى تكون لنا اليوم أفلام محمد خان وخيرى بشارة وعاطف الطيب وغيرهم ؛ كان لابد إن يصاب الخضر حامينا بألف خيبة ، حتى تطلع السينما التى حققها مرزاق علواش وفاروق بلوفة ورشيد بلحاج وغيرهم . وكان عمار خليفى ضروريا لكى تكون لنا اليوم أفلام فريد بو غدير ونورى بو زيد وخاصة أفلام الناصر خمير ... كان كل ذلك ضروريا لولادة « الشرقى » لمؤمن سميحى وأفلام سهيل بن بركة ، وخالد الصديق ... وخاصة أفلام برهان علوية ومارون بغدادى وعمر اميرالاى ومحمد ملص وأسامة محمد وعلى عبد الخالق وبعض ما حققه حسين كمال وسعيد مرزوق وأحمد راشدى ... وغيرهم من أولئك الذين نشاهد ويشاهد العالم اليوم افلامهم فيشعر أن العرب صار لديهم أخيرا سينما جيدة . وأحيانا أكثر من جيدة ، سينما تعى ذاتها ومجتمعاتها وموضوعاتها وتعى ان السينما هى فى المقام الاول لغة سينمائية ، هى ما نريده من الفيلم والكيفية التى بها نريد .

« صراع الابطال » لتوفيق صالح : خطوات الرواد .



يوم حلت الكارثة

قبل حرب حزيران (يونيو (١٩٦٧) كانت إرهاصات الطليعة السينمائية قد بدات تبرز فى مصر والجزائر على وجه الخصوص .. كان نوع من التراكم قد بدا يتكون عبر افلام كانت ، كما اشرنا ، قد بدات تعثر على ذاتها وعلى جديدها .. ولكن كان لا يزال علينا — ورغم نجاحات السينما الجزائرية — أن ننتظر نهضة يوسف شاهين الثانية (عبر .. الارض » و « العصفور » على وجه الخصوص (قبل أن نتطلع إلى آفاق جديدة للسينما العربية ، هى ذلك الحين كانت السينما الجزائرية لا تزال تعيش ذروة مرحلة الافلام الممجدة للثورة لم تكن قد طلعت بعد تلك الأفلام التى انتقلت من « اليقين » إلى التساؤل (مثل « ثورة » و « الفحام » ... الخ) ، وكان يوسف شاهين ، بعد تجربتين ضخمتين أولاهما تاريخية مؤدلجة (الناصر صلاح الدين »... (والثانية أيديولوجية تعبوية (« الناس والنيل » ، وبعد تجربة لبنانية شاعرية مع فيروز والرحبانى (« بياع الخواتم ») كان قد بدأ يلقى على نفسه أسئلة حول جدوى ما يفعل وكان الراحل حديثا سمير نصرى قد جرب فى لبنان تحقيق فيلمين يخرجان عما كان سائدا فى لبنان ، لكن التجربتين

(« انتصار المنهزم ») و « شباب تحت الشمس ») كانت لا تقل الواحدة منهما فشلا عن الأخرى . وكان الإدارى وهاوى السينما حميد مرعى يخطو خطواته البطيئة لخلق سينما سورية (بل وسينما عربية متميزة (. وفى مصر كان القطاع العام والثقافة الجماهيرية قديدما يفرزان تفكيرا من نوع جديد ، فى السينما ودورها وتجربتها ، فيما كانت نوادى السينما والجمعيات فى تونس والمغرب تضع اعضاءها المتكاثرى العدد باستمرار على تماس مع صور جديدة ومفاجئة للسينما العالمية وتعيد الاعتبار لأفلام عربية طليعية نادرة .

فى وسط هذا المناخ أتت كارثة الخامس من حزيران لتحدث انقلابا فى الوعى الغربى العام ولتقفز بالسينما بين الفنون الأخرى (من موقع المتفرج السلبى أو المتواطىء مع الفساد المستشرى ، إلى موقع الإحتجاج : ليس كل السينما بالطبع ، بل عناصرها الأكثر تقدما .

غداة الخامس من حزيران ، راحت الأسئلة حول الهزيمة والهوية فى آن معا ، تشغل بال كل مثقف شريف . وكان من الطبيعى أن ينشغل بال السينمائيين كما انشغل بال غيرهم . ولكن بين اكتساب الوعى وبين انعكاسه ميدانيا على الإنتاج السينمائى نفسه ، كانت لا تزال هناك مسافة أساسية ينبغى قطعها . هذه المسافة كان أول من قطعها شبان غاضبون فى مصر كانوا فى الأصل من بين تلك العناصر التى أفرزها القطاع العام ومعهد السينما والثقافة الجماهيرية . ومن هؤلاء ومن غيرهم تكونت جماعة السينما الجديدة ، التى كانت مساهماتها النظرية ، بل بالأحرى حضورها نفسه ، أكثر أهمية من الأفلام القليلة التى أنتجتها أو انتجت فى ركابها سينما هذه الجماعة (وخاصة مع تجارب على عبد الخالق وغالب شعب ومحمد راضى) اختارت الكلام السياسى المباشر ،



« إنقاذ ما يمكن ... » لسعيد مرزوق : الجيل الانتقالى .

سواء ألجأت فى ذلك إلى السينما التسجيلية أو إلى السينما الروائية (وليس من قبيل الصدفة هنا أن تأتى الأفلام التسجيلية متميزة عن الروائية) ، فى الوقت الذى كان التجديد يتم عن طريق مخرجين أتوا إلى السينما عبر قنوات أكثر تقليدية : حسين كمال ، وسعيد مرزوق ، مثلا ، أو عن طريق مخرجين كان موقعهم التجديدى والطليعى قد تركز من قبل : صلاح أبو سيف وتوفيق صالح ، وإلى حد ما هنرى بركات وعاطف سالم وكمال الشيخ . ولكن كان لابد من يوسف شاهين لكى يكتمل الترابط بين المشروعين السينمائيين القائمين فى ذلك الحين : مشروع الطرح السياسى ، ومشروع التجديد

اللغوى والشكلى . كان لابد من « الأرض » ليسجل البداية الحقيقية للسينما العربية الجديدة .

التراث المكبّل

فى الوقت الذى كان فيه يوسف شاهين يحقق « الأرض » كرد أول على كارثة ١٩٦٧ ، كانت السينما الجزائرية قد وصلت إلى ذروة نضجها بتحولها من تمجيد الثورة إلى التساؤل من حولها ، وكان بضعة شبان لبنانيين ينهون دراستهم السينمائية فى معاهد الغرب وصالاته السينمائية ، فيما كان عدد من السينمائيين فى تونس والمغرب قد بدءوا يحضرون مشاريعهم .

ولكن هناك أيضا خالد الصديق المخرج الكويتى الذى تعلم السينما فى الهند يؤسس لتيار كامل فى السينما العربية : « بس .. يابحر » الفيلم الذى كانت فضيلته الأولى عدم انتمائه لأى تراث سينمائى يكبله (ولسوف نرى أهمية مثل هذه الفضيلة لاحقا) ، فالحال أن واحدة من العقبات الأساسية التى اعترضت على الدوام بزوغ طليعية سينمائية حقيقية فى مصر مثلا ، كان التراث السينمائى المصرى نفسه وعلاقته مع جمهوره ، إذ خلق هذا التراث شروطا و « كودات » كان من العسير تجاوزها لمن يحاول ... ومن هنا كانت الولادة أصعب فى مصر ، منها فى الكويت أو فى تونس مثلا . كما كان على السينمائيين اللبنانيين الجدد ، أن يتجاهلوا كليا التاريخ الملتوى للإنتاج السينمائى فى لبنان ، لكى يقفزوا القفزة التى حققوها ، فيما نلاحظ فى العراق ، أن العقبة التى قامت فى وجه انبعاثة سينمائية حقيقية - رغم كل النوايا الطيبة - كانت الإرث الأيديولوجى الذى حل هنا مكان الإرث السينمائى ، تماما كما حدث فى سوريا حيث ظل الخطاب الأيديولوجى ممسكا برقبة السينمائيين ردحا طويلا ولنلاحظ أنه حيث أفلتت السينما السورية من هذا الخطاب ، إنما فعلت ذلك عن طريق مخرج مصرى يقف خارج شروط التراث السينمائى المصرى (توفيق صالح) قدم رواية فلسطينية ، كما عن طريق مخرج لبنانى (برهان علوية) منعتق هو الآخر من أى تراث سينمائى لبنانى .. ولم يكن من قبيل الصدفة أن يحقق الاثنان فيلمين عن فلسطين (كانا أفضل ما حقق عنها قبل مجىء ميشال خليفى وفيلمه الفذ « عرس الجليل » .. **فالمخدوعون** الذى حققه توفيق صالح ، وخاصة « كفر قاسم » الذى حققه برهان علوية هربا من الأيديولوجيا إلى القضية التى تحظى بالإجماع ، وهذا ما مكنهما من أن يتحققا فى سورية وحتى فى ظل مناخ كان يكبل مخرجيه المحليين بالقيود الأيديولوجية .

خالد الصديق فى الكويت كان كالطائر حرا من أى قيد أيديولوجى أو تراثى سينمائى ، ومن هنا نجح فى تحقيقه ل « بس .. يابحر » الذى عبّر فيه عن محلية مدهشة ، وجعله فى الوقت نفسه فيلما عالمى الرؤية . دون أن يتهم فى الوقت نفسه بأن يكون للفيلم مردود مالى .

والحال أن « الأرض » ليوسف شاهين و « بس يابحر » لخالد الصديق ، وأفلام جماعة السينما الجديدة فى مصر ، وفيلمى توفيق صالح (المخدوعون) وبرهان علوية (كفر قاسم) عن فلسطين المنتجين فى سورية ... كانت هى الانعطافة الحقيقية التى تمكنت على مدى خمسة أعوام من أن تفتح الطريق أمام السينما الطليعية العربية فيما بعد . ولا يعنى هذا أن تلك الأفلام كانت متشابهة بالنسبة إلى ظروف إنتاجها ، ولا بالنسبة إلى لغتهاالسينمائية ، ولا حتى بالنسبة إلى استراتيجيتها كان يجمعها فقط كونها تنظر ، بجدية ، إلى الدور السينمائى فى المجتمع ، وكونها تتطلع للوصول إلى جمهور

جديد ، هو خليط من العناصر المتقدمة في الجمهور القديم التقليدي ، ومن جمهور جديد لم تكن تغريه السينما العربية بأي حال من الأحوال ، ومن جمهور اخر : جمهور المهرجانات والمناضلين السياسيين .

واليها يمكننا أن نضيف ، على الاقل . فيلمين يقف كل منهما على حدة في تاريخ السينما الطليعية العربية : « المومياء » لشادي عبد السلام بلغته السينمائية الرائدة التي اثرت على أجيال بأكملها من السينمائيين العرب . و« الحياة اليومية في قرية سورية » لعمر اميرالاي الذي يعتبر فاتحة حقيقية للسينما التسجيلية العربية .

الأخوة الكبار للطليعيين

هذه الأفلام ، إذا كانت قد فتحت الباب ـ والآفاق ـ أمام السينما العربية الجديدة وإلى حد كبير حددت لها كذلك موضوعاتها ، وجمهورها :

ـ ف .. « الأرض » ادخل السينما في صلب الصراع الاجتماعي . صحيح أن افلاما ليوسف شاهين نفسه ولصلاح أبو سيف ولسعد عرفة وحتى لعز الدين ذو الفقار، كانت قد تناولت موضوع الصراع الاجتماعي .. لكن « الأرض » حقق القفزة من الاجتماعي إلى الاجتماعي ـ السياسي ، كما حقق القفزة من اللغة السينمائية الخطية ، التي تقوم على مبدأ السرد والتمركز من حول قصة حب تكشف بشكل موارب سيرورة الصراع الاجتماعي (.. صراع في الوادي ، ، أو « جفت الدموع » أو « لن أبكي أبدا » .. بشكل من الأشكال ، إلى اللغة السينمائية المعقدة التي تضع الشخصيات في تصارعها وصراعاتها ، وسط مناخ تنتفي فيه البطولة الفردية . وينكشف الدور المتواطىء للمثقفين ، عبر أداء سينمائي يخلق مناخا واقعيا ، ويجعل للتفاصيل الصغيرة أهميتها . لم تعد الكاميرا مع يوسف شاهين ، كاميرا ترصد وتسجل ، بل صارت كاميرا تشارك تفعل ، وتشرك معها عيني المتفرج . بمعنى أن المخرج نفسه لم يعد حياديا ... واختيار زوايا التصوير لم يعد مجانيا ، أو مجرد أداء جمالي .

ـ و « بس يابحر » لخالد الصديق أكد أن التقشف نفسه يمكن أن يخلق جمالياته الخاصة وأن البساطة التعبيرية يمكنها أن تروى لنا حكاية تثير مشاعرنا وتضعنا على تماس مع مرحلة تاريخية بأسرها وإن السينما ممكنة من دون نجوم ، وديكورات فخمة .. وحتى من دون أن تروى حكاية خطية . كان خالد الصديق يسير ، وربما دون أن يدري على خطى سينما رائعة انتجتها بعض بلدان أميركا اللاتينية في ذلك الحين ، ويرسم للسينما العربية طرق تعبير جديدة .

ـ وجماعة السينما الجديدة ، في مصر ، كانت تقول أن صعوبة تجاوز « الإرث السينمائي القائم في بلد عريق الإنتاج للسينما فيه حضور أساسي مقلق ، لا ينبغي أن تمنع السينما من أن تطرح جديدها.كانت تلك السينما تكشف عن استيعابها العميق والخلاق لدروس مرحلة القطاع العام بأفضل ما انتجته . وكانت تلك الجماعة في الوقت نفسه تحضّر المكان لقيام تلك السينما الجديدة التي ولدت في مصر في المرحلة التالية ، وتضع الأسس النظرية لعصر سينمائي جديد .

ـ أما توفيق صالح فاتى عبر « المخدعون » ليعطي السينما الفلسطينية أول أفلامها الكبيرة وليؤسس لعلاقة جديدة بين السينما والأدب من ناحية ، وبين السينما والعمل السياسي من ناحية ثانية . هل نقول اليوم أن « المخدوعون » كان ذروة ما حققه توفيق صالح حتى

الآن . وإنه أساس لتعاون خلاق بين الأقطار العربية (المخرج من مصر ، القصة من وعن فلسطين والممثلون من سورية) تعاون من المؤسف إنه لم يكتمل . ناهيك عن انه اكد ، على غرار ما فعل ، خالد الصديق ، أن السينما الكبيرة والحقيقية ممكنة من دون « نجوم شباك » و « حكايات غرام » و « نهايات سعيدة » . مما لاشك فيه أن « المخدوعون » سدد للسينما التقليدية طعنة عنيفة لا يزال توفيق صالح يدفع ثمنها حتى اليوم .

ــ هذا بينما اشتغل « المومياء » على لغة التشكيل ، فأتى انعكاسا لروح صاحبه الفنية المختصة ، وأتى أشبه باستمرارية لتاريخ الفنون في مصر ، أكثر منه استمرارية لتاريخ السينما المصرية . ومن هنا كان فشله الآن ، وخلوده كواحد من أهم عشرة أفلام عربية حققت حتى اليوم . ومن هنا أيضا كان عجز صاحبه عن تكرار التجربة .

ــ أهمية « كفر قاسم » تلوح لنا على أكثر من صعيد : منها أولا إنه كان الفيلم الأول بين نتاجات أولئك الشبان اللبنانيين الذين شكلوا في حد ذاتهم تيارا سينمائيا مبدعا . ومنها ثانيا ، إنه أدخل إلى لغة السينما العربية لهجة جديدة بفعل تأثر مخرجه بتيارات السينما العالمية والثقافة الكلية من التراث الشكلي التعبيري للسينما العربية ، مصرية كانت أو غير مصرية . هنا مع « كفر قاسم » وجدنا أنفسنا مع صورة جديدة ، ومع لغة سينمائية جديدة ، ومع حوار من نوع جديد .. ناهيك عن أننا في هذا **الفيلم** ندخل للمرة الأولى داخل حدث حقيقي منتزع من داخل التاريخ الفعلي **المعاش** . ما عجز عنه يوسف شاهين في « جميلة » وحسين صدقي في « بور سعيد » بتحويل الحدث الحقيقي إلى فيلم روائي (بفعل الأغلال الأيديولوجية .. بل والدعائية التي كبلت عملهما ، وبفعل انئسار كل منهما على طريقته ، للإرث السينمائي الحاضر في ذهنه ، تمكن برهان علوية من تحقيقه : أعاد رواية التاريخ بشكله الممكن والبسيط ، بالقوى الفاعلة فيه ، بمجالاته الفكرية والسياسية ، بأحداثه المعروفة وقد مزجت بأحداث مبتكرة فطلع من هذا كله فيلم مدهش لا يزال بإمكاننا حتى اليوم أن ننظر إليه على أنه فيلم طازج ومؤسس .

السينما الجديدة ممكنة

هذه الأفلام معا ، جاءت لتقول أن السينما الأخرى ، السينما الجديدة ممكنة . وأنها بمزيد من الجهد يمكنها أن تعثر على جمهورها .. وهو جمهور عثرت عليه بالفعل بل وكونته في الوقت نفسه عبر لعبة جدلية حاذقة تدين لها معظم السينما العربية الجديدة اللاحقة بالكثير .

منذ « الأرض » وحتى اليوم عرف يوسف شاهين كيف يبقى سيدا حقيقيا من سادة السينما العربية .. عرف هذا في تطلعاته ونزلاته في لحظاته المشرقة ولحظاته الأقل إشراقا .. عرفه حين اشتغل عبر لغة معقدة تبدو أحيانا وكأنها لا تطاق ، على مواضيع نقدية تكشف الفساد



« الاختيار » ليوسف شاهين : الأسئلة المقلقة

والتـواطؤ والخيبـات : « عودة الابن الضـال » أو « العصفور » أو « الاختيار » ، أو حين اشتغل على موضوعاته الأكثر حميمية ، والتى فتح بها الطريق لتيار طويل عريض من السينما العربية سنتحدث عنه لاحقا : الموضوعات الذاتية ، كما فى « اسكندرية ليه ؟ » و « حدوتة مصرية » و « اسكندرية كمان وكمان » هنا ، عبر هذه الأفلام الثلاثة وبتوفيق متفاوت ، أدخل يوسف

شاهين فى السينما العربية عنصر السرد الذاتى ، والاعتراف ، ملقيا على حياته الخاصة وماضيه وصباه وطفولته نظرات جريئة ومفاجئة مهدت الطريق لأفلام أتت فى هذا السياق نفسه . متفوقة أحيانا على ما حققه شاهين : مع محمد ملص فى « أحلام المدينة » (قصيدة سينمائية لطفولة بين القنيطرة ودمشق فى الخمسينات) ومع يسرى نصر الله فى « سرقات صيفية » (عالم الطفولة العذب ، وشقاوتها الشاعرية فى فيلم يدين لشاهين بالكثير) ولاحقا ، مع فريد بو غدير فى رائعته « حلفاوين ، أو عصفور السطح » (عالم الطفولة ، أيضا ، فى الخمسينات فى حى شعبى تونسى عذب ، نال إعجابا عالميا كبيرا) .

ولكن إذا كان يوسف شاهين قد لعب هذا الدور ، فإنه لعب فى الوقت نفسه دورا تأسيسياً آخر ، تشاطره على أى حال مع صلاح أبو سيف وتوفيق صالح ، وحتى مع تنظيرات جماعة السينما الجديدة ، ومع تجديدات سعيد مرزوق وحسين كمال ، هو الدور الذى أدى إلى ولادة تيار الواقعية الجديدة فى السينما المصرية فنحن إذا حاولنا أن نعثر على بداية لهذا التيار ، بداية تأشيرة لا بداية حصر ، سنعثر عليها فى فيلم « أهل القمة » لعلى بدر خان .. هذا الفيلم المولود من رحم صلاح أبو سيف ويوسف شاهين مباشرة . هنا مع هذا الفيلم بقينا فى إطار السينما الشعبية التى يمكن أن يقبل عليها الجمهور ، وبقينا مع النجوم ، وربما حتى مع « النهايات السعيدة » .. لكن هذا كله وظف هنا توظيفا مختلفا ، وحكى بلغة سينمائية جديدة : لم تعد سعاد حسنى سندريلا ، صارت عانسا .. ولم يعد نور الشريف باش مهندس ، صار لصا ... وسيضطر ضابط الشرطة عزت العلايلى لغض النظر لان الزمن لم يعد زمن البطولة والدون كيشوتية الخرقاء . مع على بدر خان فى « أهل القمة » صار الدور الأول للعيون القابلة يأسها .. ولأهل المجتمع وقد استسلموا لمصيرهم . وفى النهاية لن تكون السعادة بل الإذعان لقد فتح هذا الفيلم الطريق لأفلام عديدة .. بل ولتيار سينمائى عريض ، إعلامه اليوم هم محمد خان وخيرى بشارة وعاطف الطيب (بين الحين والآخر) وعلى عبد الخالق (فى بعض أفلامه) وعدد من « القناصة » من أمثال بشير الديك فى « سكة سفر » وشريف عرفة فى « سمع هس » ومنير راضى ومحمد النجار وبعض الآخرين .

لكن محمد خان يظل الاشد والأبرز بين ابناء هذا التيار ، من ناحية الكم كما من ناحية الكيف ،وكذلك من ناحية الثبات عند مستوى من الجودة يحوم من حوله دون أن يهبط عنه كثيرا . من « الحريف » إلى « إحلام هند وكاميليا » ، ومن « خرج ولم يعد » و « الثأر » و « موعد على العشاء » و « الرغبة » ، إلى « مشوار عمر » «وزوجة رجل مهم » و « سوبر ماركت » و « فارس المدينة » قدم لنا محمد خان سلسلة من أفلام تضعه فى خانة المجددين فى السينما العربية ، وتعطيه مكانة متميزة بين افضل المخرجين العرب اليوم .

ما يجعل لمحمد خان أهميته هو فى المقام الأول لغته السينمائية ذات النبض ، فالكاميرا عنده كاميرا ديناميه ، والصوت (حوارا وموسيقى وذكريات) يأتى فى معظم

الأحيان متكاملا مع الصورة لا وصفا لها . الصوت يلعب عنده دور الإشارة (سواء أكان اغنية يشير استخدامها إلى فترة زمنية محددة ، أو إعلانا يضع متفرجه فى مناخ اجتماعى معين ، أو حوارا من خارج الصورة ، وحتى للغة الحوار عنده دلالات متعددة تستكملها حركة الأيدى وتعبيرات الوجوه (. بيد أن تجديدات محمد خان لا تقف عند هذا الحد ، فالتجديد عنده يطال الموضوعات كذلك سواء اكانت موضوعاته مقتبسة او موضوعة ، كما يطال استخدام ممثليه فى أداء أدوار هذه الموضوعات ، فعادل إمام فى « الحريف » بطل معناد ، ورجل وحيد يعيش وحدته فى أدغال المدينة ، ويحيى الفخرانى فى « خرج ولم يعد » هو الآخر بطل مضاد تسئمه المدينة فيخرج إلى الريف ليجد شيئا من سعادة لم يكن يعرف عنها شيئا . وهند وكاميليا فى الفيلم الذى يحمل اسميهما ، خادمتان تبحثان عن حريتهما بأى حال من الأحوال فلا تعثران عليها إلا بعد أن تخسرا كل شيء ، كما هو حال فارس فى « فارس المدينة » آخر أفلام محمد خان حتى الآن ، وهو فيلم يعتبر خلاصة للمرحلة الماضية من عمل محمد خان السينمائى ، ناهيك عن رسمه المبدع لعالم رجل « الأعمال » فى مصر اليوم ، كما كان « زوجة رجل مهم » قد رسم صورة شديدة الجوانية لعلم رجل السلطة فى عهد سابق من خلال علاقته المتوترة مع زوجته ومن خلال انكشافه وانكشاف سلطته بالتدريج . فيلما بعد فيلم ، عرف محمد خان كيف يبنى عملا سينمائيا ذا وحدة داخلية حادة وحاضرة على الدوام ، آخذا من نبض المجتمع حرارة مواضيعه وأشخاصه مجددا فى رصد الفيلم لحياة المرأة وتطلعاتها ، وفى اختيار مهن الشخصيات الرئيسية لديه ، من مصور فى « ضربة شمس » إلى حلاق نسائى فى « دعوة على العشاء » ومن نصاب صغير فى « الحريف » الى رجل أعمال فاشل لأنه لا يتقن قواعد اللعبة فى « فارس المدينة » إلى خادمة فى « أحلام هند وكاميليا » ورجل مخابرات فى « زوجة رجل مهم » ... الخ .

الشارع ونبض الناس

العوالم التى يرسمها خيرى بشارة فى الأفلام القليلة التى حققها حتى الآن لاتبتعد كثيرا عن عوالم محمد خان .. لكن المناخات نفسها تختلف مما يجعل سينما خيرى بشارة شديدة التنوع على عكس سينما محمد خان فى الأفلام الأربعة التى حققها بشارة حتى الآن (فى مجال السينما الروائية) تبدو الهوة واسعة بين فيلم وآخر : فمن عالم الفساد فى إدارة المصانع ومحاولة الأشراف القلائل الباقين فضح الفساد (فى « العوامة رقم ٧٠ ») إلى عالم الريف وعاداته منظورا إليه بنظرة تكاد أن تكون انثروبولوجية ، تذكر « بيوميات نائب فى الأرياف » لتوفيق الحكيم أو « خليها على الله » ليحيى حقى (فى « الطوق والأسورة » المأخوذ عن قصتين للراحل يحيى الطاهر عبد الله) ، ومن عالم البيئة الشعبية عبر حكاية فاتن حمامة وبناتها الثلاث وابنها الصغير والبؤس المصاحب لحياتهم اليومية فى تسجيل يكاد أن يكون كرونولوجى عسيرة حياتهم ومآسيهم الناتجة عن الفقر (« فى يوم مر يوم حلو ») إلى مناخ الكوميديا الموسيقية فى « كابوريا » المقتبس عن فيلم إيطالى شهير عن عالم الليل والرقص ينتقل خيرى بشارة بين هذه العوالم ، عبر أفلام لا تنفى جودتها واستمتاعنا بها ، اعتبارنا أن بشارة لا يزال يبحث حتى اليوم عن نفسه السينمائى الحقيقى ، الذى عثر عليه موزعا فى أساليبه السينمائية المتعددة دون أن يعثر عليه متجمعا حتى الآن .

ولكن إذا كان خيرى بشارة قد حقق أربعة أفلام جيدة ولا يزال يبحث عن نفسه ،فإن عاطف الطيب عثر على ذاته السينمائية منذ فيلمه القديم « سائق الأوتوبيس » لكنه عاد وضيعها أحيانا ، ليستعيدها فى أحيان أخرى ، حيث يبدو عمله ـ على تعدد موضوعاته ـ متفاوت الجودة فإذ نراه متميزا فى « التخشيبة » وفى « البرىء » وفى « الحب فوق هضبة الهرم » نرى جودته تتدنى فى « قلب الليل » ويحيّرنا فيلمه « كتيبة الإعدام » فنفضل الاعتقاد إنه ليس من تحقيقه رأفت الميهى يحيرنا هو الآخر ، فهو بعد أن بنى لنفسه شهرة كبيرة كواحد من كتاب السيناريو الواعدين والمجيدين ، قدم لنا فى « الأفوكاتو » فيلما متميزا ذكيا وحاذقا ، لكنه عاد فى « سمك لبن تمر هندى » ليقدم لنا عملا غير مقنع رغم نواياه الطيبة . وكذلك حال على بدر خان الذى اعتاد تقديم الجيد ، كما قدم المتوسط .. بحيث لا نكاد نذكر من أعماله سوى قلة بينها « أهل القمة » الذى أشرنا إليه أعلاه و « الجوع » و « شفيقة ومتولى » إضافة إلى فيلمه اللطيف القديم « الحب الذى كان الذى كتب له رأفت الميهى يوما واحدا من أكثر السيناريوهات تماسكا .

إلى هؤلاء قدم على عبد الخالق فى « العار » واحدا من أفضل أفلامه وكذلك فعل داود عبد السيد فى « الصعاليك » ، وحلق يسرى نصر الله فى « سرقات صيفية » ، وقدم صلاح أبو سيف عملا تجريبيا طريفا فى « البداية » وتمكن محمد النجار فى « زمن حاتم زهران » من أن يقدم عملا متماسكا ... والملفت أن هذه الأفلام جميعها ، بجيدها وسيئها ، قد حققت نجاحات شعبية لا بأس بها (باستثناء فيلم أو فيلمين) ، ويعود السبب بالطبع إلى أن هذه الأفلام رغم تجديدها فى الموضوعات وأحيانا فى الأشكال السينمائية ظلت خاضعة للإرث التقليدى فى السينما المصرية : نظام النجوم (حتى ولو بدلت فن استخدامهم) ـ الحكاية الخطية (حتى ولو وازنت ذلك بديناميكية تقطيعية داخلية) ـ السرد البسيط (حتى ولو برز تعقيد فى مجال « الفلاش باك » أو استخدام الحوار عند محمد خان مثلا) .

باختصار سخّر المخرجون المصريون الجدد والجادون ، إرث السينما ، لكنهم فى الوقت نفسه نزلوا إلى الشارع ، إلى نبض الناس ، توغلوا حقيقة فى الحارة فى الريف ، غيروا من مهن أبطالهم ، وبدلوا من علاقة نسائهم برجالهم .. وأحدثوا ثورة (لا تزال بسيطة وغير منظورة بوضوح (فى مجال التعاطى مع أمور كانت من قبيل المحظورات فى الماضى : العائلة ، المال ، الهرمية ، السلطوية ، أهل الأعمال ... إلى آخره .

ومن المؤكد أنه سيكون من الصعب على من لا يأخذ إرث السينما المصرية وشدة التقاليد فى حسبانه ، أن يفهم المدى الحقيقى للثورة التى حققتها السينما المصرية الجديدة . ومدى الصعوبة التى بها تحقق ذلك الجزء **اليسير** من الثورة المطلوبة حتى الآن .

فى انتظار التبادل

خرج المصرى يكبله ألف قيد وقيد يمنعه من مجازفة التجديد اللهم إلا حين يكون هذا المخرج شخص من طراز يوسف شاهين فتحت أمامه أبواب الانتاج والعرض خارج الحيز الزمانى والمكانى المعهود للفيلم المصرى ، فتمكن من أن يحقق أفلامه على سجيته بصرف النظر عن التابوات الاجتماعية أو المالية أو حتى السياسية والأيديولوجية . يوسف شاهين يمكنه أن يسمح لنفسه بقول ما يشاء فى فيلم ك « وداعا بونابرت » أو « اليوم

السادس » .. لأنه ليس مسئولا فيهما لا أمام منتج مصرى . ولا حتى أمام جمهور مصرى

هذا الامتياز الذى كان من نصيب يوسف شاهين حتى الآن توصل إليه ، وإن بطرق أخرى مخرجون عرب آخر ، لبنانيون ومغاربة (من تونس والمغرب والجزائر (بوجه خاص . ولعل ما يسهل الأمر على هؤلاء أن وضعية الإنتاج السينمائى فى بلدانهم ، وعلاقة الفيلم بجمهوره تجعلهم أقل انشسارا لطلبات المتفرج والمنتج او المتفرج الذى هو المنتج الحقيقى فى نهاية الأمر .

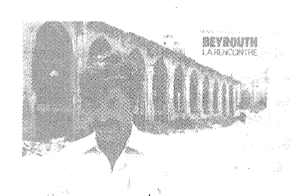
بشكل عام لا تزال كافة الأسواق السينمائية العربية حتى الآن ، أرض صيد خاصة بالسينما المصرية (الجماهيرية وإن بات لأفلام الطليعيين فيها حصة طيبة) .. من هنا يضع المخرج الآخر فى حسابه ضرورة (واهمية) الاستغناء عن تلك الأسواق ، مما يستتبع بشكل بديهى عدم خضوعه لشروطها خير هذا الأمر أو شر ؟ من الصعب الرد بشكل قاطع . مع أن من البديهى أن الفيلم حين يصنع يتعين عليه أن يتوجه أولا الأمر إلى جمهوره المعنى به . والدوامة تكمن هاهنا : إذ كان الجمهور المفترض لفيلم يحققه برهان علوية أو مارون بغدادى أو فريد بو غدير أو محمود بن محمود ، مكتسب سلفا للفيلم المصرى أو الأميركى او الهندى .. ما الذى يتبقى لهؤلاء ليفعلوه ؟

هذه الإشكالية لا تزال مطروحة على السينمائيين العرب منذ سنوات طويلة ، فى همّ يشاركهم فيه المخرجون الطليعيون المصريون ، من توفيق صالح إلى محمد خان ، ومن يوسف شاهين إلى خيرى بشارة .. ولأسباب من الطبيعى أن تكون ذاتية ... إذ أن هؤلاء يعرفون أنه من دون إضافات عربية جدية من خارج مصر ، سوف تكون عملية تثوير الشكل واللغة السينمائيين فى مصر شديدة الصعوبة على المدى القصير . وأن السينما الجيدة لن يكون بإمكانها أن تكون مصرية فقط ، أو لبنانية فقط أو تونسية فقط ، بل إن الفعل ورد الفعل هنا عملية جدلية وتبادلية فى الوقت نفسه إذ هل يمكن مثلا ليسرى نصر الله أن ينفى أنه لولا « أحلام المدينة » لما كان فيلمه « سرقات صيفية » .. وهل يمكن لفريد بو غدير ان ينكر الانطباع الذى تركته لديه مشاهدته ل « سرقات صيفية » وهل يمكن لمحمد خان أن يتغافل عن الدور الذى لعبه النقاد والسينمائيون العرب من خارج مصر فى دعم أفلامه وهل يمكن لأحد أن ينسى الدور التجديدى الذى لعبه « كفر قاسم » برهان علوية فى إحداث تجديد فى اللغة السينمائية لدى عدد من المخرجين المصريين .. وهل يمكن البرهان علوية أن ينفى تأثره بسينما عمر أميرالاى المتميزة ؟ من هنا نفترض أن الأمر سينتهى باتضاح وتعمق ذلك التبادل .

فى انتظار ذلك سيكون على المخرجين الطليعيين العرب ، خارج مصر ، العمل خارج همّ السوق والجمهور ، معتمدين جزئيا ، كما هو حال المخرجين التونسيين ، على جمهور محلى يتزايد عدده يوما بعد يوم ، ولكن خاصة على الانتشار فى الخارج : فى الغرب .

قد يحمل تقرير هذا الأمر مرارة إلى الكثيرين . فالغرب لا يمكنه أن يكون حلا بالنسبة إلى سينما عربية تسعى لإيجاد مكان لها تحت الشمس . ولكن هل ثمة أى حل آخر ؟

فالحال أنه لولا الغرب (إنتاجا وجمهورا وقنوات عرض) لما كان بالإمكان تحقيق العديد من أفضل الأفلام العربية التى حققت فى السنوات الأخيرة ، من « حلفاوين لفريد بو غدير ، إلى « عرس الجليل » و « ونشيد



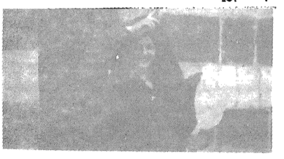
من « بيروت اللقاء » لبرهان علوية : لغة الحرب الصمعة .

الحجارة » لميشال خليفي ، إلى عدد كبير من افلام برهان علوية ، من « لايكفى أن يكون الله مع الفقراء » إلى « رسالة من زمن المنفى » مرورا ب « بيروت اللقاء » و « رسالة من زمن الحرب » وصولا إلى فيلمه الذى لم يكتمل بعد « السد العالى » ولولا هذا الغرب لما كانت ممكنة أجود أفلام مارون بغداى (« أرض العسل والبخور) « مارا » ومؤخرا « خارج الحياة » وفيلم الطيب الوحيشى الجميل عن « قيس وليلى» وسلسلة الأفلام التى يحققها بإبداع بصرى وتجريبية شكلية حاذقة الناصر خمير (« طوق الحمامة المفقود » بعد « الهائمون » ولما كانت ممكنة أفلام مرزاق علواش « حب من باريس » ومحمود الزمورى ومحمد الأخضر حامينا . وخاصة أفلام التونسى رضا الباهى الذى كان من اوائل الذين شقوا طريق المبدعين السينمائيين العرب إلى الانتاج والجمهور الغربيين (فى « شمس الضباع » كما فى « أفلامه اللاحقة الأخرى) ...

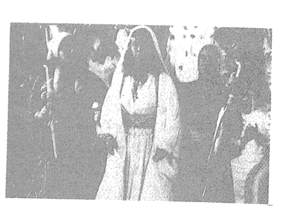
الترياق من هنك

فى أوائل السبعينات كانت قطاعات عامة فى دول كالجزائر وسورية .. وحتى فى المغرب وتونس ، ولدى منظمة التحرير الفلسطينية ، تساعد فى إنتاج بعض الأفلام .. ولكن اليوم انتهى هذا كله . وصار أمام السينمائى العربى واحد من طريقين : فإما أن يعتمد على تمويل الجمهور (وبالتالى المنتج) العربى لفيلمه بكل ما مترتب على ذلك من خضوع للمقاييس والشروط المعروفة ، وإما إن يتجه إلى الخارج للاعتماد على الهيئات الرسمية أو التلفزات ، أو حتى منتجى القطاع الخاص .

وإذا كان عدد كبير من المخرجين غير المصريين وجدوا أن ليس امامهم سوى اتباع الطريقة الثانية ، رغم كل معطياتها وشروطها هى الأخرى .. فإن هذا قد أعطى السينما العربية فى الحقيقة فرصا من نوع لم يكن متوقعا .. فرصا أدت وستؤدى إلى خلق التيارات الطليعية المقبلة فى السينما العربية . ولعل اهم ما يمكن قوله فى هذا المجال ، هو أن الاهتمام الغربى الذى كان فى أول الأمر أبويا ينطلق من النوايا الطيبة . ومن نوع من النزعة العالمية المثالية ، ألحق فى حينها ضررا كبيرا فى الإنتاج السينمائى الغربى حين كان يتقبله على علاته ، ويمنحه الجوائز لأسباب لا علاقة لها بالإبداع السينمائى نفسه اختلف توجهه فى السنوات الأخيرة ، خاصة بعد أن فرض سينمائيون عرب كثيرون حضورهم عبر جودة أفلامهم ، وليس عبر العلاقات الشخصية أو استخدام لعبة الأبوية .



« أحلام المدينة » لمحمد ملص : حديث الذات الجديد .



« عرس الجليل » لميشال خليفى : سينما فلسطينية من العدم .

فى هذا السياق لعب يوسف شاهين دورا أساسيا حين اكتشف نقاد غربيون صعاب على أى حال ، بعض افلامه (تبّنى جان — لوى بورى ل « الارض » ثم تبنّى « كراسات السينما » بعد ذلك ل « العصفور » « واليوم السادس » و « وبونابرت ») ... ولقد خلق هذا الأمر انعطافة فى التعاطى مع السينما العربية ، عاد وعززها الحضور الذى مارسته ، فى المهرجانات وعلى شاشات التلفزة وفى بعض صالات الفن والتجربة ، افلام برهان علوية ورضا الباهى والناصر خمير وسهيل بن بركة ومرزاق علواش ومؤخرا مارون بغدادى وقبله محمد الأخضر حامينا ... لقد أدى هذا التراكم إلى لفت الانظار إلى هذه السينما العربية الطليعية ، فلحق المنتجون بالنقاد ، وصار السينمائى العربى اليوم مطلوبا ... بل وانسحب الأمر نفسه على بعض الأفلام المصرية مؤخرا .. بعد أن كان الاعتقاد سائدا بأن ليس فى مصر سوى يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح . اليوم بدأت تكتشف افلام محمد خان وخيرى بشارة وتشارك فى المهرجانات ... جنبا إلى جنب مع أفلام علوية وخمير وبو غدير وغيرهم .

من هنا كف العون المقدم للسينمائى العربى عن أن يكون فعل إحسان يقدم لسينمائى مضطهد فى بلده ... صار العون جزءا لا يتجزأ من العون الذى يقدم إلى السينما الطليعية فى العالم كله حصة مارون بغدادى كحصة أندريه زولاوسكى ، منتج برهان علوية وفريد بو غدير ربما يكون هو نفسه منتج أوشيما أوثير انجيلوبولوس ، والراحل براد جانوف .

هذا الواقع أعطى للسينمائى العربى حريات جديدة ، على المستوى التعبيرى لم يكن الأكثر تفاؤلا أوائل السبعينات يحلم بها : صار بإمكان ميشال خليفى أن يقول القضية الفلسطينية بلغة رائعة تختلف عن لغة السينمائيين المناضلين (فى « عرس الجليل » خاصة) ، وصار بإمكان برهان علوية أن يقول المنفى والحرب اللبنانية عبر لغة الذات دون أن يخشى رقابة جمهور لم يعتد هذا النوع من الأفلام ، كما صار بإمكانه أن يطور لغته السينمائية ليخرج من حلقة « شان كونتر شان » المعهودة . ومكّنت هذه الحرية مارون بغدادى من قول الحرب بصراحة وقسوة من دون أن يقدم تنازلات لأحد وإذا كان فريد بو غدير قد تمكن من أن يطلق العنان لمخيلته ولكاميراه فى « حلفاوين » فما هذا إلا لأنه حين كان يصور الفيلم كان يعرف سلفا أنه ليس محكوما بمنطق معين مرسوم سلفا ، ولا بتصورات راسخة لدى جمهور محدد . وكذلك الحال مع الناصر خمير الذى لم يعد يخشى أن يخوض التجريبية الشكلانية على سجيته فيحول فيلمه « الهائمون » مثلا إلى قطعة فنية من نوع نادر ، وإلى عمل بصرى أخاذ .

هربا من الأسر الجديد

المنتج الغربى يلعب اليوم دورا كنا نأمل أن يلعبه المنتج العربى فلم يفعل . وكنا نأمل أن تلعبه التلفزة

العربية فلم تفعل . لهذا نجد المخرج العربى الجيد اليوم يراهن عى قدرته على اجتذاب منتجه الجديد بالاشتغال اكثر على مواضيعه وعلى افلامه بشكل يجعلها قادرة على ان تعتمد فى المنافسة مع ما ينتجه ذلك الغربى عادة . اليوم لم يعدهّم مارون بغدادى ان يكون فيلمه افضل مما يتحقق فى لبنان ، ولا عاد برهان علوية او فريد بو غدير او الناصر خمير او ميشال خليفى ، مهتمين بنيل رضى الموزع والمنتج العربى اللذين « يعرفان السوق العربية جيدا ويعرفان ما تزيد » .... صار همّهم اليوم تطوير فنهم إلى مستويات لم تكن مطلوبة من قبل .

طريق إلى العالمية ... قد تكون مواربة ... لكنها طريق على اى حال .

وهى فى الوقت نفسه طريق . ولو مواربة ، إلى المحلية ايضا .

ولن نتحدث هنا عن افلام ميشال خليفى وفريد بو غدير ورضا الباهى والناصر خمير ، التى لولا نجاحها فى الخارج لما قيض لها أن يحس بها أحد فى الداخل . ولن نتحدث عن الحماية التى بات الخارج يؤمنها لمبدعين من طراز يوسف شاهين ومحمد خان ، بين آخرين .

سنتحدث عن امر آخر .. نبداه بالتساؤل : هل فى مصلحتنا ياترى أن يستمر الوضع على ماهو عليه ، مما يهدد بأن يمضى المخرجون العرب الطليعيون اكثر واكثر فى الابتعاد عن مجتمعهم وسط منافسة فى الخارج تشتد من جهة ، او بوقوعهم بالتدريج لسرى رأس المال الغربى الذى يطالبهم يوما — وهو يفعل هذا بين الحين والآخر ، بشروط ومواضيع (إشارة أو معادية لمجتمعاتهم او ما شابه ذلك كما كان الحال مع بعض ما انتجه شاهين وحامينا ، مثلا لا حصرا !!) فيضطرون للخضوع لأن لا احد يريد أن يكون بطلا أو شهيدا اوالأثنين معا ، وخاصة أنهم سيكونون قد دخلوا اللعبة وخضعوا لقواعدها ؟ جوابنا على هذا السؤال واضح .

إذن أين يكمن الأمل ؟

فى مكان آخر تماما. فالواقع أن فى هذا الأمر جدلية بدأ البعض يدركون أبعادها .. إذ تماما ، كما إن السينما المصرية الجيدة والجديدة خلقت فى السبعينات مخرجيها كذلك خلقت منتجيها (حسين القلا ، كنموذج طيب ، بإنتاجه لعدد كبير من أفضل أفلام الثمانينات) وخلقت جمهورها ، بالتدريج هذه المسألة تتكرر اليوم وإن بشكل اكثر حياء وبطئاً فالحال أن النجاح الذى تحققه هذه الأفلام فى الخارج ، وهو نجاح تراكمى . بمعنى إن كل فيلم ناجح يعكس نجاحه على الأفلام التالية كما اسلفنا .... وهذا النجاح التراكمى ينعكس فى إقبال الجمهور فى الداخل .... مما يؤدى إلى ولادة حقيقية — وللمرة الأولى فى تاريخ السينما العربية — لفرز بين الجمهور يتبعه فرز بين المنتجين .. بحيث صار هناك اليوم منتج عربى للفيلم العربى الجيد .. والنموذج : أحمد عطية (التونسى) ونور الدين صايل (المغربى) .. الاول ساهم فى إنتاج بعض افضل ما تحقق فى تونس مؤخرا (افلام نورى بو زيد ، وفريد بو غدير) وينتج الآن فيلما جماعيا يشارك فيه ستة مخرجين عرب ، والثانى انتج اكثر من فيلم فى المغرب قبل أن ينقل نشاطه إلى فرنسا .

ميزة هؤلاء المنتجين تكمن فى اختياراتهم .. فهم ليسوا تجارا بالمعنى المتعارف عليه للكلمة هم يرغبون فى تحقيق أفلام جيدة ، ويقيمون شبكات علاقات مع مؤسسات الإنتاج الأجنبية من سينمائية وخاصة ، من سينمائية وتلفزية ، تضمن للمخرج العربى إنه لن يكون وحيدا فى المجابهة . وهؤلاء المنتجون يقيمون مع المخرج العربى



« اليوم السادس » ليوسف شاهين : مخاطبة من لمن ؟

الطليعى علاقات فنية واعية . وفى اعتقادنا إنهم وغيرهم ومن سيبرز فى المرحلة المقبلة سيشكلون فرصة حقيقية للسينما العربية الجديدة ، تماما كما كان حال حسين القلا فى القاهرة فى الثمانينات ، وكما كان رمسيس نجيب وبعده القطاع المصرى العام ، وكذلك القطاع العام فى الجزائر وسورية ذات يوم .

وفى اعتقادنا أن السينما الطليعية العربية بواقعها وحظوظها وتنوعها ، تشكل فى حد ذاتها فرصة طيبة للسينما العربية ككل .. لأن التبدل يحدث فى العادة ، وخاصة عند سينمات وطيدة الأركان ، ببطء ولكن بفعالية ... ولنلاحظ جميعا . كيف أن التجديدات التى اضافها ، مثلا ، شبان السينما المصرية فى السبعينات والثمانينات ، إلى جهود وابتكارات آباء الحداثة السينمائية ، عادت وأثرت فى أعمال هؤلاء بشكل لا يمكن نكرانه ..

وفى هذا كله حلقة مفقودة نجد أنفسنا مرغمين على التساؤل عنها فى خاتمة هذا الكلام أين التلفزةالعربية فى هذا كله ؟

الكزاندر بوكشيانتى*

متابعات

« إبداع » فى الصحافة الفرنسية

القلم يواجه السيف

« فرج فودة » ، « محمد سعيد العشماوى » ، « فؤاد زكريا » ، « حسين احمد امين » .. السياسى ، والقاضى ، والمفكر ، والدبلوماسى .. كلهم مسلمون ، تجمعهم نقطة مشتركة : انهم يقاومون بكتاباتهم التيار المطالب بإقامة دولة دينية .. والكتابات التى تشهّر بهم ، كما شهرت بنجيب محفوظ من قبل . وتعتبرهم من أعداء الإسلام . يستوى فى ذلك رأى « المتطرفين » الإسلاميين ، ورأى « المعتدلين » من شيوخ الأزهر (سوربون الإسلام السنى) .

والنتيجة ، أن هذه الأسماء اصبحت مسجلة فى « قوائم الموت » التى أعدتها الجماعات المتطرفة . بل إن سيف « دموقليس » الذى تحول فى يد هذه الجماعات إلى كلاشنكوف ، سقط بالفعل على عنق « فرج فودة » .

لقد كان عليهم أن يبدأوا بفرج فودة ، لانه كان أكثر الكتاب المناهضين لهم حدة . كتابه الأول «قبل السقوط » الذى نشر عام ١٩٨٤ ، اوقف شعورهم من شدة الهياج . والكتاب ، فى الحقيقة ، عبارة عن نقد منظم لمعتقدات هذه الجماعات السياسية ولزعمائها .

يقول « فرج فودة » مهاجما شعار الإخوان المسلمين الذى يجمع بين القرآن والسيف : « من المؤسف أن هذا السيف دحرج من رءوس المسلمين اكثر مما دحرج من رءوس الوثنيين » . وهو يحدد فيقول » : إن « ثلاثة عشر قرنا فى تاريخ الدولة ، ظلت فيها المعارضة تضرب

CIVILISATIONS

La plume contre l'épée

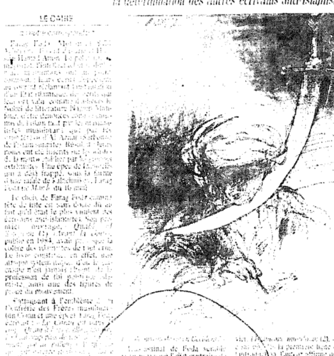
L'assassinat, le 8 juin, de Farag Foda, semble avoir renforcé la détermination des autres écrivains anti-islamistes

LE CAIRE

Farag Foda, [illegible] Hamad Amin. [illegible] soutenant l'effet contraire [illegible] d'un Etat islamique [illegible] leur [illegible] le Nobel de littérature Naguib Mahfouz [illegible] de l'islam [illegible] islamistes [illegible] d'Al Azhar [illegible] de l'islam sunnite. [illegible] noms ont été inscrits sur les [illegible] à la mort [illegible] par les groupes extrémistes. Une épée de [illegible] qui a déjà frappé, sous la forme d'une rafale de kalachnikov, Farag Foda [illegible] du 16 mai.

Le choix de Farag Foda comme tête de liste est sans doute dû au fait qu'il était le plus virulent des écrivains anti-islamistes. Son premier ouvrage, *Quabl al* [illegible] (1), *Avant la chute*, publié en 1984, avait [illegible] la colère des islamistes de tout crin. Le livre constituait, en effet, une attaque systématique [illegible] n'est jamais [illegible] profession de foi politique islamiste, ainsi que des figures de proue du mouvement.

S'attaquant à l'emblème [illegible] Confrérie des Frères musulmans (un Coran et une épée), Farag Foda écrivait : « *Le Coran est notre* [illegible] [illegible] le pluralisme. [illegible] attaque aussi l'idée [illegible] selon laquelle [illegible] [illegible] à l'abandon de [illegible]



L'assassinat de Foda semble avoir provoqué l'effet contraire de celui souhaité par les islamistes [illegible] Il a, en effet, provoqué une levée de boucliers dans les milieux intellectuels. Le romancier Edouard Al Kharrat a écrit « *Un* [illegible] *est tombé* », et le poète Ahmed Abdel Moati Hegazi [illegible] de la revue [illegible]

Mohammad Saïd Achmaoui [illegible] par le défi [illegible]

[illegible] (2), on [illegible] la première ligne de l'introduction l'auteur affirme que « [illegible] que *l'islam* [illegible] *et les hommes ont voulu* [illegible] *politique*. Cette [illegible] et elle est le fruit [illegible] qui durent toute cette période, *sont* [illegible] *politiques sanglants* [illegible]

[illegible] ceux qu'ils [illegible] l'importance de [illegible]

une renaissance islamique fondée sur le renouvellement et la modernisation, tout en assimilant en partie le passé, le présent et l'avenir ».

Hussein Hamad Amin est, lui aussi, en faveur d'un aggiornamento islamique dans *le Livre du musulman désemparé pour entrer dans le troisième millénaire* (3). Selon lui, l'islam est une des conséquences de « *la crise spirituelle de l'Occident* ». Les Egyptiens sont passés « *trop vite de l'ère du chameau à celle de l'auto et de l'avion* ». Ils croyaient avoir découvert la « *panacée* », mais ils se sont aperçus que « *les fruits à peine cueillis étaient gâtés* ».

« Les interprétations erronées du Coran »

La réforme, selon Hussein Hamad Amin, ne passe pas par une occidentalisation à outrance mais par l'épuration dans l'islam « *des* [illegible] » qui s'y sont accrochées. Par [illegible], il entend « *les interprétations erronées du Coran, les hadiths* (dires du Prophète) [illegible] *pour imposer telle ou telle opinion, les biographies du Prophète écrites conformément à l'air du temps, les* [illegible] ». Autant de bases dont les islamistes se réclament pour la création d'un Etat musulman.

Pour Fouad Zakaria, dans [illegible] (4), il n'y a [illegible] Mais cette laïcité doit être [illegible] Fouad Zakaria [illegible] « *Rien ne prépare* [illegible] *que le* [illegible] ».

Alexandre Buccianti

[illegible]

بالسيف » . وفى رأيه أن « تطبيق الشريعة لن يؤدى إلا إلى دولة دينية ، والدولة الدينية دولة شمولية ، تزعم ان الله هو الذى منحها السلطة » وهو يهاجم أيضا حجة الإسلاميين التى تقول : إن تدهور شروط الحياة فى مصر ناتج عن عدم تطبيق الشريعة : يرد قائلا : « وكيف تفسر إذن ارتفاع مستوى الحياة فى الغرب ؟ »

لكن اغتيال فرج فودة احدث فيما يبدو تاثيرا مناقضا لما كان يتمناه المتطرفون الإسلاميون . لقد اثار فى الحقيقة سخطا عاما فى اوساط المثقفين . وهذا ما عبر عنه العدد الخاص الذى اصدرته مجلة « إبداع » فى هذه المناسبة . فقد كتب إدوار الخراط مقالة فى هذا العدد بداها بهذه العبارة : « سقط فرج فودة شهيدا » . اما الشاعر احمد عبد المعطى حجازى فقد تصدرت العدد قصيدته التى تبدا هكذا : « دمه الذى اهريق فى اقصى المدينة وردة » .

ويرد المستشار سعيد العشماوى على التحدى ، مؤكدا لنا أن « الرصاصات لم تفعل إلا ان تثبت عزمه على الكتابة » ، وهو يعلم أنه مطلوب من هذه الجماعات . لكن الأزهر لم يستطع أن يصادر كتاب « الإسلام السياسى » (ترجم الكتاب إلى الفرنسية . وصدر من دار لاكوفيرت عام ١٩٨٩) ، وهو مقالة يؤكد فيها الكاتب من أول سطر أن « الله اراد للإسلام ان يكون دينا ، لكن البشر يريدون من الإسلام أن يكون سياسة » . وقد ظل كل هؤلاء ثلاثة عشر قرنا يقعون — كما يقول عشماوى — فى هذا « الخطأ الذى كان ثمرة لنزعات عدوانية ، ادت دائما إلى سياسات دموية مستبدة » ، تتستر بالإسلام .

والمؤلف يتهم من يسميهم « البدو الجدد » باختزال الشريعة الإسلامية ، وتحويلها إلى مجرد « عقوبات دموية » . فى هذا الصدد يؤكد أهمية التمييز بين الشريعة والفقه . فالشريعة وحى إلهى ، لكن الفقه تفسير وتأويل من البشر . والخطأ يقع حين يخلط البعض بينهما . ويتكلم عن التفسير كانه أحكام منزلة .

وهو يقترح فى النهاية « ميلادا جديدا للإسلام يتاسس على مبادىء التجديد والتحديث . ويتمثل بروح الإسلام تمثلا عميقا ، يواجه به الحاضر والمستقبل » .

اما حسين احمد امين . فهو الآخر يعمل على تحديد الفكر الدينى وذلك فى « دليل المسلم الحزين لدخول القرن العشرين » — ترجم الكتاب إلى الفرنسية ، ونشرته دار لاكوفيرت هذا العام مع تعديل بسيط فى العنوان ، يدل على حسن الظن بنا — فقد رأى المترجم أن القرن العشرين يكاد ينتهى . ولهذا جعل الكتاب « دليلا لدخول الألف الميلادية الثالثة » .

ويرى المؤلف ان « الأزمة الروحية فى الغرب ترددت اصداؤها لدى من اخذ عنه حضارته » : فما بالك بحال المجتمعات الإسلامية التى يمكن القول ، دون كبير مبالغة ، بان افرادها انتقلوا دفعة واحدة تقريبا من ركوب الجمل إلى ركوب السيارة والطائرة » . وقد ظنوا أنهم سيجدون فيها « الترياق » ، لكن أيديهم لم تكد تبلغ الثمرة « حتى بدت لهم تلك الثمرة معيبة فاسدة » .

والإصلاح فيما يرى حسين احمد امين لا يتحقق من خلال الأخذ المفرط بالحضارة الغربية ، بل يتحقق « من خلال تنقية الإسلام ذاته مما علق فيه من شوائب » . ومنها بعض التفسيرات المغلوطة للقرآن ، والأحاديث التى نسبت إلى النبى ، وهى فى الحقيقة منتحلة موضوعة لفرض هذا الراى او غيره . وبعض ما جاء فى السيرة النبوية مما كتب ليوافق عصر المؤلف ، او بدافع من تقواه ، دون أن يكون له سند من التاريخ » .

أما فؤاد زكريا ، فيقول فى كتابه « علمانية ام دولة دينية » صدر بالفرنسية فى العام الماضى عن دار لاكوفيرت —: « العرب الآن فى موقف الاختيار . فالأمن لن يتحقق باى درجة خارج مجتمع علمانى » لكن هذه العلمانية يجب أن تكون مصحوبة بضمانات « الحرية والديمقراطية » المأخوذ بها فى كل العالم . وفؤاد زكريا ينقد فى هذا المجال عدة نظم « تقدمية » ويعدها مسئولة عن ظاهرة التطرف الدينى ، « فلا شىء يمهد لحكم رجال الدين افضل من حكم العسكرية » .

ت : أ. ع. م

* الكزاندر بوكشيانتى مراسل صحيفة « لوموند » فى القاهرة .

متابعات

ورقة عمل للمسرح المصرى

حازم شحاته
مهدى الحسينى

منذ انتهاء المهرجان الأول للجماعات المسرحية الحرة فى ١٩٩٠ ، وهو المهرجان الذى أعلنت فيه هذه الجماعات عن نفسها ، لم ينقطع حلم أعضاء هذه الجماعات بتغيير صيغة إنتاج المسرح فى مصر بشقيه البيْروقراطى والتجارى على السواء ، حيث لم تعد تلك الصيغة ملائمة لمتطلبات حرية التعبير الفنى ، سواء لدى الفنانين أو عند الجمهور ، كذا لم تعد صالحة لتوفير شروط ترقية الفن المسرحى المصرى ورفعة مستواه الموضوعى والجمالى .

وسعيا وراء هذا الهدف أقيم المهرجان الثانى فى ديسمبر ١٩٩١ تحت عنوان مسرح يوسف إدريس » والذى تقدمت فيه تلك الحركة المسرحية الجديدة الحرة خطوة واسعة نحو أهدافها ، وأهمها : الحرية والرقى ، فكان لهذا المهرجان صدى كبيرا فى الوسط الثقافى والفنى المصرى ، وكان من نتائجه أن فجرت إحدى الصحف اليومية حوارا حول مصيرية مستقبل الصيغ الإنتاجية القائمة فى المسرح المصرى بكافة قطاعاته ، ومدى تعبير هذه الصيغ عن الفن المسرحى الحقيقى ، وعن طموحات الحياة الفنية المصرية ، وعن حاجات الجمهور ومتطلباته من الإنتاج المسرحى القائم . وبالطبع لم تأخذ هذه الحوارات صيغة الدراسة الناضجة بقدر ما أخذت صيغة الاستفتاء الانتقائى المتعجل والإثارة الصحفية ، الأمر الذى لم يثمر إلا بعض أفكار هنا أو مقترحات هناك ، فلم تأخذ سياقا منطقيا متسقا وواضحا ، لذا لم تحسم القضية ، أو على الأقل تناقشها على ضوء المعنى الثقافى والاجتماعى للفن المسرحى والذى نراه متمثلا فى :

١ ــ ترقية الفن المسرحى المصرى فكرا وفنا وأداء وحرفة ونظاما فى اتجاه التعبير العميق عن الشخصية المصرية : تاريخها وواقعها وآمالها وطموحاتها ، كى يلعب الفن دوره المبشر والمنور والقائد ، مثل ذلك الدور الذى لعبه فى

مطلع القرن نقولا حداد وسلامة حجازى وإدوار مرقص وفرح أنطون وجورج أبيض وعزيز عيد ونجيب الريحانى وسيد درويش ومحمد تيمور ويوسف وهبى وأمينة رزق ومحمد بيومى وكامل الخلعى وعبد الحليم دلاور ودواد حسنى وفاطمة اليوسف ومنيرة المهدية ومريم سماط وعثمان جلال وأمين صدقى وعبد الرحمن رشدى وزكى طليمات وإبراهيم رمزى ومحمد توحيد السلحدار وأحمد شوقى وتوفيق الحكيم وخليل مطران وحسين رمزى وعلى الكسار وبيرم التونسى وبديع خيرى وعباس علام وعبد الحميد حمدى وزكى عكاشة وعبد الحميد حلمى وفاطمة رشدى وغيرهم الكثير .

٢ ـ توسيع رقعة الجمهور بالوصول إلى القطاعات الصامتة من جمهور المسرح الذى يكاد يكون ممتنعا أو منقطعا عن المشاهدة احتجاجا على جمود إنتاج مسرح الدولة أو رداءته ، ونفورا من ابتذال القطاع التجارى وسوقيته وانحطاطه الفكرى وتدنيه الروحى وترخصه الذوقى . هذا التعمق الجماهيرى نرى أنه لا يتحقق إلا عن طريق البحث عن وسائل استعادة هذه الجماهير (التى تقدر بـ ٥ مليون مواطن على الأقل) .

٣ ـ تصحيح مسار القطاع المسمى بالخاص وترقيته بأساليب النقد البناء والمنافسة الفنية بعروض ناجحة جماهيريا وفنيا لا بالتضييق عليه مهنيا أو تسويقيا أو رقابيا ، وإنما بهدف جذبه من وهدة الترخص والابتذال،التى وجدها بعض منتجيه أسهل وسيلة للكسب غير المشروع بالمعنى الأدبى والفنى بل والحرفى أيضا . وهو الأمر الذى حققه المثقفون والنقاد فى عشرينيات هذا القرن عندما أنشئوا فرقة عبد الرحمن رشدى لمواجهة أسلوب الفودفيل المبتذل ونجحوا فى القضاء عليه وجذب أصحابه إلى الكوميديا الرفيعة.لماذا لا يكون مثقفونا ونقادنا الآن على المستوى نفسه من المسئولية الاجتماعية والوطنية التى كان عليها المسرح المصرى (غير الحكومى) فى مطلع القرن ؟

٤ ـ إيقاظ قيادات مسرح الدولة وإلزامها بالأهداف المعلنة لهذا القطاع فى صميم قانون إنشائه ولائحته . مع وضع ضمانات لتحقيق هذه الأهداف وهى الضمانات التى نراها تتمثل فى :

أ ـ رفع العبء المالى والإدارى المركزى عن كاهل الدور المسرحية (الفرق) بإعطائها الأولوية والاستقلالية فى وضع خططها الإنتاجية ، حيث أن أغلب بنود الميزانية تستنفد فى مبنى ٢٧ عبد الخالق ثروت ولا تستنفد على خشبة المسرح المصرى .

ب ـ تعديل الوضع الراهن فى قيادة المسارح (الفرق) فلا تصبح سلطات المدير (المخرج غالبا) مطلقة حيث يجب أن يُنتخب له مكتب فنى من الفنانين النقابيين فقط يكون له سلطات ، ويعيِّن نائب مدير ينوب عنه فى كل سلطاته ويشاركه فيه باختصاصات محددة وذات أهمية ، وسكرتير عام للشئون الفنية مؤهل تأهيلا خاصا وعاليا .

جـ ـ تمنح كل فرقة الحق والحرية فى تسويق العروض وبيع أشرطتها المسجلة بالفيديو والأوديو « الموسيقى والأغانى»وكذا تحريك أسعار التذكرة على أن تعد الأسعار الحالية حدا أدنى .

د ـ إعادة النظر فى أسس تشغيل الفنانين واستثمار طاقاتهم ومنع الطفيليين وغير المؤهلين فنيا

(لا يقصد بهم غير الحاصلين على المؤهلات) ووضع نظام واقعى للأجور والحوافز تشجيعا للفنانين .

هـ — أن يقتصر عمل قيادة الهيئة على دورها القيادى فى رسم السياسة العامة والتخطيط والرقابة الفنية والمتابعة فقط ، فضلا عن التمثيل الأعتبارى الرفيع .

٥ — خلق قطاع ثالث جديد ، يتخذ صيغة المسرح المستقل المعان كما كان الحال مع فرقة أنصار التمثيل وفرقة « المسرح الحر » وغيرهما قبل قيام مسرح القطاع العام ، بل وأثناء بدايته وحتى عام ١٩٦٢ تقريبا تلك الفرقتان اللتان حملتا متاعب الرسالة المسرحية الجادة والمستقلة وأبرزت مواهب جديدة فى مجالات التأليف والإخراج والتمثيل والنقد . فهى إذن صيغة ارتبطت بازدهار المسرح المصرى ويمكن تطوير هذه الصيغة كالتالى :

أ — تشجيع إشهار جمعيات ثقافية مستقلة يكون ضمن مهامها إنتاج الفن المسرحى الرفيع مع منح كل منها إعانة لا تقل عن عشرة آلاف جنيه سنويا

ب — اقتراض هذه الجمعيات من صندوق التنمية الثقافية فى الإنتاج الأكثر تكلفة ، وفقا للشروط والضمانات البنكية المعروفة .

د — تخصص دور المسرح التابعة لمسرح الدولة — إلى جانب برامجه — لعروض هذا القطاع عن طريق الإيجار ، مع تقديم كافة الخدمات الإنتاجية مقابل التكلفة الفعلية دون شبهة ربح أو تكسب ، ووفقا للائحة سعرية محددة وتفصيلية .

هـ — دراسة صيغة للإنتاج المشترك بين الدولة وفرق هذا القطاع الجديد الثالث (الجمعيات الثقافية المشهرة) ، وكذا الفرق الحرة ، حيث تقدم فيه هذه الفرق المستقلة إمكاناتها الفنية والبشرية وتقدم فيه الدولة خدماتها الفنية وباقى مستلزمات الإنتاج ، على أن تحصل هذه الفرق على نسبة من إيراد الشباك .

الجماعات المسرحية الحرة والتجريب .

من البداهة بمكان أن التجريب المسرحى لن يولد بين يوم وليلة ، خاصة فى ظرف مثل ظرف الحركة المسرحية المصرية الآن ، حيث تفتقر إلى المقومات الضرورية الأساسية ، فلن تتحول العروض المصرية بمجرد اشتراكها فى المهرجان التجريبى — إلى عروض تجريبية فما زالت المسافة شاسعة بين المسرح المصرى وبين مفهوم التجريب ومهاراته وأدواته ، منها — على سبيل المثال — أن المسرح المصرى لم يستهلك المتاح له من فنون المسرح وآفاقه وعلومه ، فضلا عن تلك القيود البيروقراطية التى تكبل مسرح الدولة وسوء التخطيط وعدم وجود حركة نقدية علمية حرة ومتطورة ، وفقر الأساليب التعليمية السائدة وارتباك مناهجها ، وضيق الأفق الناجم عن نقص الاحتكاك العالمى بمراكز الإبداع والتأثير المسرحى فى مختلف بقاع العالم ، وكذا نقص الترجمات عن مختلف المفكرين المسرحيين .. وغير ذلك من الأسباب التى لا تجعل من التجريب شعارا مفهوما ومجديا ،

وإنما تجعل منه مجرد نشاط بيروقراطى موسمى ، تسعى فيه الإدارات المسرحية وغير المسرحية لشغل الأماكن المخصصة لها فى كشوف العروض والمكافآت وأجهزة الإعلام ، الخ . فمهرجان القاهرة للمسرح التجريبى لم يزل مجرد تظاهرة مسرحية لبعض الفرق الأوروبية (فى الغالب) والعربية والمصرية ، بعضها جاد فى الفن

المسرحى ، وأقلها جاد فى التجريب ، وبعضها الآخر لا علاقة له بالتجريب ، بل إن فرقا لا علاقة لها بالمسرح على الإطلاق تأتى إلى هذا المهرجان من بلادها على طريقة (للسفر سبع فوائد) .

إذن فالوجه الغالب حتى اليوم أن المهرجان فرصة للقاء « ما » فنى وشبابى من دول مختلفة ، مما تجعل نتائجه خاضعة للصدفة إلى حد بعيد . وبالرغم من تحفظاتنا على شعار التجريب على إطلاقه والسبل الحالية التى تزعم أنها تحققه ، فإننا نؤمن بسمو المعنى وأهمية فكرة المهرجان فى حد ذاتها التى تتيح لنا فرصة مشاهدة أنفسنا من خلال المسرح الآخر ، وذلك على أقل تقدير .

ولكى نضع إصبعا قويا واثقا على النقطة الرئيسية ، فإننا نسمح لأنفسنا برفع شعار آخر هو « النهضة » المسرحية المصرية ، النهضة القائمة على « الحرية والجمال » واستيحاء للدلالات التاريخية لهذه اللفظة ، سواء ما تم فى أوروبا وما يجب أن يتم فى مصر ، فإننا نجد أن كلمة « النهضة » تقف فاصلا بين عصرين ، فإما أن نكون خارج سياق التاريخ (أى التخلف) أو نكون داخله (أى التقدم)، نرجو أن نخرج بهذا الشعار من العصر الأول وننتقل به إلى العصر الثانى : أى من التخلف إلى التقدم فنلحق بإيقاع العصر . ولن يكون هذا العبور إلا عن طريق نهضة مسرحية شاملة فكريا وفنيا وتقنيا وإنتاجيا ، نهضة تبدأ بوعى الجماعات المسرحية الحرة بطبيعة الواجب المسرحى الملقى على عاتقها تجاه مستقبل الإنسان المصرى ، وهو واجب الفن الحقيقى ومسئولية الفنان الحقيقى نحو فنه وشعبه .

ــ فتدريب الممثل ذهنيا وانفعاليا وبدنيا وصوتيا يطلق أرقى وأعمق الطاقات الإبداعية والمهارات التعبيرية لديه .

ــ وتمكين المخرج ومجموعة فنانيه على تصميم المكان المسرحى بأقل إمكانات ممكنة وبتكلفة زهيدة وبخامات بسيطة متاحة ، يحرر الفنان من قيود المال والإدارة ، ويدفعه لاستكشاف عوالم جمالية جديدة .

ــ ووضوح الفكرة وتقديمها فى أرقى صورة من الناحية الجمالية يكشف عن الصفاء الروحى والذوق الفنى والثقافة الرفيعة لدى الفنان .

فلا تتحقق مثل هذه الأمور السهلة المتنعة إلا من اختيار ذكى وخاص لـ « موضوع » أو « حالة » أو صورة أو « صيغة » مسرحية تتيح أفضل الطرق للتعبير عن مكوناتهم الإنسانية .

فالعرض المسرحى ــ بكل مكوناته وبنيته ــ الذى يتسق مع طموح « النهضة » جوهرا ومرمى وسمتا،هو ذلك العرض الذى يطرح سؤالا أو تساؤلا جديداً ، أو يجيب إجابة جديدة على حيرة قديمة ، فلنسع إلى هز المألوف والمستقر شريطة أن يكون هز المألوف والمستقر قد أصبح غير صالح لزماننا الجديد المأمول ولإيقاع عصرنا المباغت . إن الفن فى مصر لابد وأن يجد له مكانا مرموقا يعبر عنا فى زحام العالم فى القرن الحادى والعشرين ، وهو لم ولن يتحقق بدون حرية الفنان وتطوير أدواته الفنية أو بالبحث عن توظيف فنى جديد لها .

*

چورچ أنسى

الإرهــاب والكبــاب

إذا كان الفنان التشكيلي يحاول احتضان الأشخاص والأجواء بين جنبات لوحته .. والمشاعر،على طول سطور قصيدته .. فمبدعو العمل السينمائي يحاولون تجسيد الحدث .. فهم يصورون تحركاته من موقف إلى آخر ومن مواجهة إلى أخرى .. وكأنه كائن حي قد ولد عند بدء الفيلم ونما خلال فصوله وأتم حياته أو مرحلة من مراحلها عند خاتمته .

وإذ تتباين الأحداث فيما بينها فتتدرج من أحداث يومية اعتدنا عليها إلى أحداث مثيرة تجذب اهتمامنا .. إلا أننا نجد دائما على قمة عالم الأحداث الواسع تلك التي لا تحتاج من يعلق عليها أو يبوح بمضموناتها فإنها تتكلم عن نفسها .. إنها تنطق بمعاني الحياة بحكمة

المفكرين وبلاغة الشعراء . لقد كان هذا ما عشناه مع فيلم « الإرهاب والكباب » حيث الحدث البليغ .. الحدث الذى يقول الكثير .

الفيلم يدعونا إلى حوار التشويق والمتابعة اللاهثة مع حدث بسيط أو لعله بدأ بسيطاً كحدث يومى يمر بأى واحد منا .. لكنه لا يلبث أن يستحيل إلى موقف اجتماعى أمنى خطير فى قلب العاصمة يفجر أجرأ المواجهات بين المواطن البسيط والحكومة .

والإبداع هنا على مستوى **الفكرة الرئيسية** هو أن الحدث الذى نعيشه بكل مراحله من خلال الشاشة والذى لا يتجاوز اليوم الواحد يجمع بين الواقعية التى نعيشها فى حياتنا اليومية والفانتازيا التى تمر كحلم عجيب يمتد خلال ٢٤ ساعة لينتهى عند فجر اليوم التالى وكأن شيئا لم يحدث .. وكأنها رؤيا تنزل على الناس فى غيبة من الزمن لتفتح أعينهم على حقائق حياتهم التى عاشوا عنها غافلين .

ويستمد الحدث واقعيته من أنه يبدأ .. ببساطة .. بمشادة تحدث بين مواطن مثلنا وبين موظفين متسيبين ، لكنه يستمد جدته وفرديته من التعقيد غير المتوقع الذى يقع بعد هذه المشادة ليوقف نبضات أمة بأسرها على مدى ساعات تبوح بأجرأ معانى العدالة وحق الإنسان فى الحياة الكريمة .. كيف رأينا كل هذا ؟

لقد صاغ هذا الحدث بكل أبعاده من فكر وصورة وجو عام أربعةٌ مبدعون التقوا من قبل فى عمل ناجح وهو فيلم « اللعب مع الكبار » .. فبينما بنى كاتب السيناريو « وحيد حامد » هيكله المتماسك وحول المخرج الشاب « شريف عرفة » هذا الهيكل المكتوب إلى كائن مرئى يتحرك أمامنا أضاف ببراعة وتجديد « مودى الإمام » جوه العام بموسيقاه الحية المتنوعة والتى جعلت لذلك الحدث نبضا وأنينا وضحكات تدوى فى أرجاء ذهولنا .

وإذا كان لكل من الثلاثة إبداعه المتميز فإن « عادل إمام » الذى قام بدور المواطن البسيط الذى وجد نفسه بدون مبرر إرهابيا .. كان له أداؤه المبدع ايضا .. فهو هنا من خلال الحساسية العالية للتحكم فى خلجاته .. وعمق التعبير عن مشاعره يصل إلى قمة أدواره .

وبنظرة أكثر قرباً للصياغة الفنية للحدث سنعرض باختصار **للسيناريو الذى يقدم لنا أولا فاصلا** من حياة مواطن بسيط يعانى فى كل شىء . العمل .. الشارع .. البيت . إن هذا الفصل الذى نتعرف فيه على الشخصية المحورية للفيلم .. والذى لا يتجاوز العشرين دقيقة يضم بين جنباته نداءً لرجل مسن يحاول أن يوقظ الناس من نومهم وصمتهم يراه بطلنا فى الأتوبيس ولا يبالى بثورته وصياحه .. لكننا إذ نرى هذا الشيخ من خلف زجاج العربة يبدو كالرائى مع أنين الموسيقى الرقيق ندرك أنه رمى فى ذاكرة المواطن بذور الرفض التى ستنبت فى موقف حاسم قريب .

ويأتى اليوم الموعود الذى يتوجه فيه المواطن إلى مجمع التحرير لتقديم طلب تحويل ابنه إلى مدرسة قريبة من البيت .. ويواجه مرة أخرى نفسه التسيب والإهمال .. يضطر للبحث عن الموظف الذى تتوقف كل إجراءات الطلب عليه .. يبحث عنه فى كل المنطقة المحيطة بالمبنى .. وخلال تلك الساعات العصيبة من البحث والإهانة يلمح عن بعد ذلك الرجل المسن يتابع سخطه فينطلق راجعاً إلى المبنى ليضع حداً للمهزلة .. يطالب بحقه فى إنهاء الإجراءات .. يفلت زمام أعصابه .. يأخذ بعنق موظف آخر يتخذ من التدين ستاراً

للإهمال .. يستغيثون بالامن .. يحاول الجنود القبض عليه دون أن يسمعوا دفاعه وتنطلق رصاصات المدفع الرشاش الذى يمسكه أحد الجنود والمواطن قابض على ذراعه .. فيهرب الجنود ليصيحوا فى الجميع إن إرهابيا قد هاجم المبنى ! .. لا يجد المواطن المذهول الذى تركوا فى يده السلاح بدأ من الاستمرار فى دور الإرهابى الذى خلعه عليه الموقف فإحساسه بالظلم ويأسه من وجود من يشرح له موقفه يجعله يستمر فيحتجز من بقى من موظفى المبنى الذين انطلقوا مروعين .

ولكى يكون الحدث أكثر ثراء كان لابد من وجود نماذج بشرية أخرى متباينة تمثل المعاناة .. لكل نموذج خطه الخاص .. وتمتد الخطوط متوازية فنحن نتعرف على كل واحدٍ منهم أثناء بحث الشخصية الرئيسية ، المواطن أحمد (عادل إمام) ، عن الموظف غير المتواجد .. وتلتقى تلك الخطوط بشخصياتها حول أحمد متضامنة معه فى مغامرته الانتحارية .. لماذا وما هى تلك النماذج ؟

لقد استطاع الكاتب من خلال بنائه للشخصيات أن يشكل نوعيات مختلفة من اليائسين الساخطين : مجند شاب رحلوه من قريته ووجد نفسه يعانى قهر الضابط الذى جعل منه خادماً له ولأسرته .. ماسح أحذية قادم من الصعيد هارب بعد ارتكابه لجريمة قتل إندفع إليها بسبب اغتصاب أرضه . وأخيراً وربما كان لإضافة عنصر نسائى جذاب .. فتاة ملهى ليلى (دور يسرا) اتهمت بالدعارة رغم أنها كانت تجالس الزبائن فقط . وإن كنت شديد الإعجاب بالعمل ككل إلا أن هذه الثغرة لم تكن فى صف نجاحه ، فالدافع ضعيف جداً عند الفتاة حتى وإن كانت تحت وطأة الظلم كالنموذجين السابقين . بل إن وجود نموذج الفتاة نفسه فى السياق كان أضعف من دوافعها فلم يكن من السهل التعاطف مع نموذجها . أيضا إحساس المجند بالامتهان كان يحتاج إلى تكثيف أكثر للإقناع بقراره للانضمام لمخاطرة قد تؤدى به إلى حبل المشنقة .

وبعيداً عن الثغرات ونقاط الضعف ودوافع التشويق والتى تبعدنا للأسف الشديد ، عن الوصول بجهد كهذا إلى مستوى عالمى ، سنستمر فى عرض جوانبه الإيجابية .

يستمر بنا السياق .. فجحافل قوات الأمن تتحرك إلى مجمع التحرير

وتحاصره صفوف الجنود .. ويستعرض هنا المخرج براعته فى تشكيل مجاميع الجمهور وصفوف القوات وتحركاتهم التى صحبتها إيقاعات الموسيقى التصويرية بتوزيعها الرائع وكأنها طبول الحرب ونواقيسها . لقد صعدت بنا زوايا التصوير الفنية إلى قمم ميدان التحرير وهبطت بنا إلى أعماق بهو المجمع العالى .. واندمجت حركة الكاميرا مع خطوات جموع المواطنين الزاحفة وكأنها ، على إيقاع الموسيقى ، حشود العبيد الصامتة تزحف وتدور عبر متاهات المعاناة اليومية .

لقد بدأت المواجهات بعد مجىء وزير الداخلية ووكلائه إلى أرض المعركة وتتعدد الحوارات الساخنة الجريئة بين أحمد ، المواطن البسيط ، والحكومة متمثلة فى وزارة الداخلية والتى يعتبر وزيرها ، على حد تعبير الحوار « الوزارة التى تدفع ثمن أخطاء الوزارات الأخرى » .. قول لا يخلو من الصدق فتسيب الكثير من الأجهزة المسئولة يؤدى بالضرورة إلى انفجار الجمهور الذى سئم المعاناة ويبقى على أجهزة الأمن حصر هذا الانفجار .

يستمر الاتصال بين أحمد ، الإرهابى بطريق الخطأ ، ووزير الداخلية عبر جهاز اللاسلكى .. وعندما يُسأل أحمد عن مطالبه .. يفكر قليلا فلا يجد إلا مطالب من حوله من مواطنين .. فينسى كل شىء .. ينسى ما جاء من أجله ينسى موقفه الخطير ويسألهم ماذا يريدون أن يأكلوا .. ويصر تلبية لرغبتهم على أن تحضر الوزارة الكباب لكل مواطن محتجز وترضخ الوزارة ولعل من أجمل التفاصيل ذات الطابع الكوميدى الجيد الطريقة التى يملى بها أحمد مطلبهم على الوزير عبر جهاز الاتصال فبإيقاع سريع يطلب الكباب والسلطات والمثلجات وكأنها طلبية موجهة إلى صاحب مطعم ، الشىء الذى لا يخلو من الكناية الذكية الساخرة عن علاقة الأمن بالغذاء الكافى لكل مواطن .

وعبر هذه المواقف تستمر الصورة بكل ما فيها من حركة وأعماق لتندمج مع الأحداث .. فلقد كان لتنوع اللقطات إيقاعها الحساس الذى تدفق مع الموسيقى المتنوعة .. والرائع فى صياغة الموسيقى هو تنوعها وتطورها مع كل موقف وكل شخصية .. تنوع فى الآلات المتباينة تنوع فى الطابع تنوع فى الإيقاع والتعبير الصوتى شدة « وسرعة » .. فقد تسرع النغمات ثم تتباطأ وتتباطأ لتقف عند بداية موقف من مواقف المواجهة ـ وتتنوع موسيقى المارش فواحد للجنود وآخر للمضيفات اللاتى يأتين لتوزيع الكباب بالإضافة للموسيقى الراقصة التى تصاحب خطوات فتاة الملهى الليلى .

بعد أكل الكباب الذى اشترك فيه الكل كأسرة واحدة يستمر الوزير فى تهديده وبعد محاولة فاشلة للهجوم .. يسأل عن المطالب الأخرى .. ويمضى أحمد فى دوره المعبر عن احتياجات الشعب فيطالب بالدواء المفتقد لأحد المواطنين .. ويسمع أكثر لمعاناة كل من حوله ويفسر للكل أن معاناته هى افتقاد العدالة وكرامة الإنسان فى وطنه . وأخيراً يأتى المطلب الذى يدفع الحدث إلى مرحلة الانفجار . فبعد سماع ما أذيع من تقارير كاذبة عن الحادث حيث ادعت الوزارة أن أحمد معتوه يقرر أن يمضى فى الطريق بما يساوى الثمن الباهظ الذى سيدفعه فيطالب بموافقة من حوله باستقالة الوزراة مؤكداً أن وزارة تكذب لا يجب أن تبقى فى الحكم ! هنا يجتمع مجلس الوزراء الذى تعبر عنه الكاميرا والحوار بأسلوب نقدى جرىء .. لا يجد وزير الداخلية فى موقفه الحرج هذا إلا استخدام طريقته الخاصة فى حسم الموقف

فيعلن إعلاميا قبل كل شيء إنه قد تم احتواء الأزمة وإطلاق المحتجزين .. ثم ينطلق إلى المجمع ويرمى سترته ويشمر عن أكمامه ليصيح بإنذاره الأخير : « ليس للحكومة ذراع ليلويه أحد » وأعطاهم مهلة أخيرة لكى يسلموا (نفسهم وإلا سيهاجم المبنى بكل من فيه والتعويضات السخية ستعطى لأسر المواطنين المحتجزين بعد إستشهادهم ! ! هنا يصرخ أحمد للناس من حوله « إن كنتم

رخصاء عند الحكومة إلى هذا الحد فأنتم غالين عندى » ويتركهم أحراراً لينصرفوا .

وتأتى الخاتمة .. مشهد القمة الذى تتضافر فى بنائه كل عناصر العمل الفنى معاً . لقد عرف المواطنون المحتجزون فى هذا المواطن المتهم بالإرهاب ذواتهم المطحونة وكأن صوته صوتهم المخنوق ..

راحوا يتهامسون فيما بينهم بعد أن

تركهم لينتظر مصيره وحيداً .. وجاء قرارهم الذى لم نسمعه ولكننا رأيناه : الجميع كتلة واحدة .. ذابت خلافاتهم .. يهبطون درجات السلم وقد علا رءوسهم النور وكأنهم جمهرة من شهداء تمضى بإيقاع الطبول والنواقيس المدوية إلى الخارج حيث استعد الجنود بأسلحتهم .. وفى وسط الجمع أحمد وأتباعه الذين ساندوه .. وعندما يصل الجميع إلى خارج المبنى لا يستطيع رجال الأمن التعرف على أحد فالكل مواطنون .. وينطلق الجنود لاقتحام المبنى الذى يجدوه خاوياً وكأن ما يطاردونه أشباح لإرهابيين يعيشون فقط فى خيالهم .. وتمضى مسيرة الجمهور عبر ميدان التحرير تضم الكل معاً على اختلافهم وقد لاح الفجر على قمة مبنى المجمع وتغير إيقاع الموسيقى إلى إيقاع مرح يعبر عن استمرار الحياة بعد حدث عجيب انتهى عند الفجر وكأنه الحل .. تطلع إليه احمد وهو يلقى نظرة أخيرة على المجمع الضخم ضاحكاً فلطالما كان للأحلام معان وللأحداث نداءاً لا ينسى !



شمس الدين موسى

الفلاح المصرى
بين ظـلام الليـل وظلام الرحم

رحل عن عالمنـا القاص والمبـدع « **محمـد روميش** » (١٩٣١ - ١٩٩٢) . ولقد اختصت القصة التى كتبها « **روميش** » الحياة بأبعادهـا المتعـددة فى القريـة المصريـة ، من خلال علاقة الإنسان بما يدور حوله فى الواقع . وكـانت صوره فى قصصـه بمجمـوعة « **الليـل - الرحم**» وهى المجموعة الـوحيدة التى صـدرت فى **حيـاة روميش** قطعـة من الحيـاة ذاتها ، وليس من السهل على القارىء أن ينسى تفاصيلها .

* * *

بداخل «**الليل - الرحم**» يكتشف القارىء أبطال القصة القصيرة التى تنبض بآلام وحياة الريف المصرى ، مصورة الفلاح الـذى يعيش حياتـه اليومية مـوزعاً مـا بين حبـه لأرضه وحبه لحبيبته ، ودفاعه عن نفسه ضد أى خطر يواجهه ، بينما هـو لايجد سلـواه الحقيقيـة إلا فى الحشيش وإدمانه ، وتعاطى المعسل . كل ذلك يحدث فى الليل بسـواده الحالـك فى الريف المصرى ، وكأن ظلام الليل هو ظلام الرحم ، الذى توضع فيه البذور كى تنبت وتـزدهـر ، ومن ثم يـأتى الجنين المنتظر .

فالأرض هى الرحم الكبـير الذى يدور فيه ، ويحلم بـه الجميع بينمـا الظلام حولهم من كل ناحية - الظلام الحالك الذى فقد فيـه «**السيد أبـو دراع**» حيـاتـه ، فى الـوقت الـذى لا تتوقف فيه حركة الرحى الظالمة . فهى دائمة الحركة . وتطحن كل شىء أسفلها بلا رحمة أو شفقة .

ذلك هو الريف الذى يقدمه القاص «**محمـد روميش**» فى مجمـوعتـه

محمـد روميش

القصصية «الليل ـ الرحم» .

ولقد سبق **روميش** الكثير من الأدباء ، الذين عنوا بتقديم الريف والقرية المصرية ، منذ **«زينب» لمحمد حسين هيكل** ، وحتى « الحرام» ليوسف إدريس ، مروراً **«بطه حسين»** فى شجرة البؤس» ، ودعاء الكروان» ، وعبد الرحمن الشرقاوى فى الأرض وعبد الحليم عبد الله فى «شجرة اللبلاب» .. لكن هؤلاء قدموا الريف وفق رؤى خاصة ، كانت تنبع من نوع ذلك الريف ، الذى عنى كل كاتب بتقديمه ، متطابقاً مع موقفه الفكرى والطبقى .

أما ذلك العالم ـ الريف ـ فقد ظهر فى قصص **محمد روميش** ملوناً بالألوان الرمادية المائلة للقتامة ، فالأسى يطل من بين العبارات ، وكأنها قصيدة حزينة . وحزنها يبتعد عن الحزن الرومانسى ، بل كان الحزن النابع من حرارة المعاناة والمعايشة للواقع بتناقضاته . كانت معبرة عن محاولات الإنسان ـــ الفلاح ـ الفقير للخروج من مأزق حياته اليومية .

يبدأ **«روميش»** قصة **«الليل ـ الرحم»** مصوراً كيف يشق سلاح المحراث الأرض . وكأنها عملية جنسية يمارس بها الفلاح عملية الخلق والتجديد التى أتقنها منذ آلاف السنين ، فالخط الذى تصنعه أظلاف المحراث الستة عشر ـ التى تلامس الأرض كحبيب يقبل حبيبته ـ يسقط فيه سرسوب من البذور فيلتئم عليها كرحم يتهيأ كما يقول .. لميلاد جديد . تبدأ القصة بعملية التلقيح ، وينهيها بالموت . فالجميع معرضون للموت بالوباء الذى ينتشر بسرعة كبيرة .

داخل هذا العالم يتحرك أبطال **«محمد روميش»**،ويحبون ، ويحلمون أحلامهم المشروعة والمتواضعة فى المحافظة على بقائهم . وهى الأحلام التى جسدها «أبو دراع» . الذى يقول :

يا عم الوهيدى إن عشت نعجة تاكلك الديابة

ولكنه مات قتيلاً ، برغم فهمه لتلك الحقيقة ، بعد أن طمع الوهيدى فى قطعة الأرض الصغيرة ، التى يملكها ، لأنها بجوار أرضه ، وضمها لأملاكه ، حتى يستوى حقله مربعاً يستهوى الشهوة والفتنة فى روح «عم الوهيدى»

ويموت قتيلاً بيد فتح الله بن الوهيدى،الذى يصاب بلوثة بعد ذلك ، وسرعان ما تلصق الجريمة بحامد ، الذى رباه الوهيدى فى بيته . والغالبية العظمى من أبناء القرية مستلبون للقوى القاهرة فيها ، والتى تتمثل فى « عائلة السوالم » التى كان أفرادها غرباء فى البداية ، لكن سرعان ما تحول جميع فلاحى القرية إلى شغالين لديهم . وجابر افندى ـ العمدة ـ ممثل السلطة لا نشاط له إلا مضاجعة نساء الفلاحين من الفقراء . فالجميع يتحطمون ببطء بين شقى الرحى وسط الليل ، والحشيش ، والمعسل ، بينما تلك القوى القاهرة تنمو وتكبر على حسابهم . وعندما يصاب عقل «فتح الله» باللوثة ، سرعان ما يرتفع لمستوى عالٍ من النقاء ويتحول إلى ضمير عام للقرية ، لأنه يحب «أبو دراع» الذى كان لا يعجبه حال عائلة السوالم مع أهالى البلد . وعندما يعرض على «هانم» رغبته فى الزواج منها تجيبه ببساطة :

إنت فين ياسى فتح الله وانا فين ؟؟» .

ولأن والد فتح الله ـ الوهيدى ـ لا يعجبه قرار ابنه الزواج من «هانم» سرعان ما يحيك المؤامرة حولها ، فتضبط متلبسة بالحجرة الملاصقة لزريبة بهائم العمدة ، بينما سروالها معلق ينشر الفضيحة فوق مسمار بالحائط . وتفضح «هانم» وسط

الجميـــع ، وليست المؤامـرة عليهـا فقط ، لكنها تحاك حول الجميع ، وهم بين شقى الرحى ، وإن لم يُصَبْ أحد بالشق العلوى ، فالشق السفلى كفيل بتحطيمه .

ذلـك الجو القـاتم الذى تصـوره القصة ، والذى يعلن عن العـلاقات غير العادلة بين أفراده ولا يمكن أن يستمر على حاله ، بل إنه يصـل فى سوئه من سيء إلى أسـوأ ، بانتشـار الكوليرا ، التى تصيب أعداداً كبيرة من الفلاحين وأولادهم ، حتى تضيق القبور بأجساد الموتى . فالوفاة لابد أن تأتى بعد ثلاثة أيام من الإصابة .

والمـلاحظ أن عـين القـاص فى «الليل ــ الرحم» لا يعوقها شيء كى ترصد بدقه كل شيء ، فعائلة السوالم لم يصب أى واحد من أفرادها رجلاً كان أم امرأة أم طفل ، لأنهم أقاموا سوراً بين بيوتهم وبيوت الفـلاحين ، كمـا منعـوا أى غـريب من زيـارة بيوتهم . ولا ينسى الوباء «هانم» التى ظل «فتح الله» يحلم بها ، وبذلك كان الحزن لا يختار سوى بيوت الفقراء والمطحـونين لكى يضعهم بـين شقى الـرحى الدائم الـدوران والحركـة ، فيأكل فى طريقه كـل شيء ، فالأرض للأغنياء وذوى النفوذ ، واللذة والمتعة لأصحاب السلطة ، والمرض لا يحمل عبئـه سوى الفقـر ء الكـادحـين فى الأرض ليل نهار ، والـذين يعيشون خـارج الأسوار التى أقـامهـا أولاد السوالم .

* * *

وإذا كانت قصة «الليل - الرحم» قد صورت الجوانب المظلمة فى حياة فلاحى «محمد روميش» ، فإن قصة «الليلة الجاية» تصور الريف أو حياة أبنـائه المنتجـين من زاوية ثـانيـة . فالليل هو الفيصل فى الصراع الذى احتدم بين الفلاحين . الذين تزعمهم «عم زناتى» وعم «عيسوى» ، وفرحات من جهة ، والعمدة من جهة أخرى .

وكان موضوع الخلاف هو نقص الميـاه ـ حيث أدرك «عم زناتى» من الصـوت الناتـج عن ارتطام حـواف عيون طمبوشة الساقية بما فى البئـر من ماء ـ أن الساقيـة موشكـة على التوقف ، وأن كمية المياه التى تنزحها الآن تضر القطن أكثر مما تنفعه لأن ريّ القطن لابد أن يستغرق أيـاماً ، وذلـك بسبب احتكار العمـدة لمعظم المياه التى يحولها إلى أرضه بواسطة الماكينة ، التى تسحب كل المياه دون بقيـة أراضى الفـلاحـين العطشى . فالمشكلة الأولى فى مواجهة الفلاح هى توفير المياه فى المواعيد المحددة ، وذلك هـو السبب فى ولاء الفـلاح فى مصر للسلطة المركزية منذ آلاف السنين .

ولقد ظهرت هذه المشكلة فى القصة على السنة الفـلاحين وفى تعليقـاتهم المتوالية :

ـ نلم عـلى الفدان نص بـريزة ، ونبعث تلغراف لبتوع الهندسة .

ـ لا .. مش الهنـدسـة ،لتفتيش الرى .

ـ يـا جمـاعـة مـا حنـا غلبنـا تلغرافات .. عملوا إيه ؟؟

ـ ياعنى نقعد ساكتين لما القطن يموت قدام عنينا .

ـ شوفوا يا جماعة الكلام .. هى الحكومة لازمتهـا إيه إن مـا كنتش تجيب للقطن ميه !!

وسرعان ما ينفجر السخط ضـد العمدة الذى يحتكر المياه لنفسه دون الفـلاحين ، ويعـزم الفلاحـون عـلى تحطيم المـاكينة ، فـالميـاه والأرض تساوى فى نظر الفلاح حياتـه ، وكل شيء يهـون امـامهـا . والقطن هـو المحصول الاستثمارى الأساسى لدى الفلاح ، والذى بعد بيعه يحل جميع مشـاكله الاقتصـادية من العـام إلى العام التالى . وعندما يحطم الفـلاح الماكينة ـ فذلك لا يحسم الصراع ـ لأن ليل القرية الذى صـوره الكاتب

ليل طويل يمكن أن تحدث فيه أشياء وأشياء ، لا يفصح عنها غير ضوء الشمس .

ففى اليوم التالى وجد الفلاحون عم زناتى ، وعيسوى وفرحات ، ساخطى الأمس ، يفسحون الطريق أمام المياه التى تقذفها ماكينة العمدة الجديدة من مياه الترعة إلى حقله . ويتعجب الفلاحون لكن يجيب أحدهم وهو فصيح .

مين عارف أما ييجى الليل هايحصل إيه .

والملاحظ أن ريف «روميش» وتلك القرية لم تكن مثل القرية الرومانسية التى قدمها عبد الحليم عبد الله أو حسين هيكل . فالمؤلف يلمس بل يغوص داخل مشكلة الأرض . وهى المشكلة التى عبر عنها «**عبد الرحمن الشرقاوى**» فى رواية الأرض ، لكن فى ظروف مختلفة . والمشكلة لاتزال قائمة عند «**روميش**» ، ودفع ثمنها أبو دراع الذى كان يعادى السوالم فى قصة «الليل-الرحم» ، والسوالم هم الذين تمثلوا أساليب الإقطاع ، والذين يمارسون العلاقات الاستغلالية من خلال ظروف جديدة .

الكاتب إذن لم يكن من أصحاب الرؤى الميكانيكية ، فعيناه كانتا تنتقيان ، وعقله كان يتفاعل ويتشرب الجزئيات التى يقيم عليها عالمه القصصى ، وبذلك يمكننا أن نضع قصصه كنوع من القصص الواقعى مع كل من **الشرقاوى وإدريس** ، أثناء تصويره . لديناميكية الصراع . ولو أن الحركة على المستوى العام شديدة البطء بصورة أو أخرى .

ولأن **روميش** اراد دوماً أن يعيشنا فى الواقع أثناء تصويره لحياة الفلاحين ، وتقديمه للعلاقات المتشابكة فى حياتهم فإن ذلك أوقعه إلى حد كبير فى المباشرة ، مع وجود هنات فنية تعيب القصة كفن يقوم على السرد والتكثيف بالدرجة الأولى .

وقصة «**كل شىء حقيقة**» تقع فى الكثير من الهنات ، فهى أثناء تصويرها للعلاقات بين «نجية» وحسان وجابر افندى ، وصالح ... إلخ لم تركز تلك العلاقات داخل حدث معين يمكن أن تلتقى حوله أو داخله كل الخيوط . ولم تخرج التجربة الفنية رغم محاولات التصوير عن السرد والتقريرية التى أصابت القصة فى مجملها ، فلم تستطع الألفاظ ذات الجرس والإيقاع المرتبطة بالبيئة أن تخفف من تلك العيوب وظلت فى مجملها محاولة جادة لتصوير الواقع فى القرية بطريقة شبه فوتوغرافية .

* * *

وقصة «**فرح سلامة**» منصور من حادثة بسيطة كمَّ القهر الذى يقع فوق رأس الفلاح ، الذى لا يملك أرضاً أو عقاراً فهو - أيضا - واقع بين شقَّى الرحى ، فابنه يريد الزواج،ويهدد بترك الأسرة إذا لم يزوجه والده بفاطمة . والأب لا يدرى كيف يحل تلك المعضلة . لأن ثمن المحصول لا يزيد على قيمة الإيجار الواجب دفعه للأرض . بالإضافة إلى ثمن الكيماوى ، وأمام تهديد الابن يخضع الأب لرغبة ابنه ، ويحاول الاستدانة ، لكنه لا يجد من يدينه ، وفى النهاية يقايض على جزء من بيته ، وعلى جاموسته ، ويبيع جزءاً من المحصول الذى لم يزرع بعد ، ومن ثم يقع تحت سطوة الشيخ القزماوى ، وعبد الرسول افندى ابن العمدة ، فيقيد انه بعقود بيع للدار والجاموسة لقاء إقراضهما إياه.ويتم الزواج ، بينما عم منصور وابنه واقعان تحت سطوة قيود لا يمكن معها الفكاك من دائنيهما . اللذين ملكا كل شىء قانوناً ، حتى قوة عملهما لمدة سنة قادمة .

تلك الحياة الشديدة القسوة فى الريف ، هى التى صورها «روميش» دون عناء ، فالأحداث تسترسل بتلقائية ، فى ذلك العالم النابض بالحب والطيبة ، الذى يصلب فيه الإنسان نتيجة لطبيعة العلاقات الاستغلالية غير العادلة . نجد كل ذلك ، وغيره كثير يحط فوق رأس القوى المنتجة من الفلاحين، الذين لا يعنيهم سوى الحفاظ على الأرض وتوفير المياه من أجل تجديد الحياة ، حتى تظل دائمة الخضرة .

ولقد نجحت القصص فى تصوير ذلك الواقع بلا افتعال ، فالفلاح إذا لم يمتلك الأرض يمكن أن يستأجرها حتى يقوم بدوره كدودة الحرير التى لا معنى لحياتها ، دون أن تعطى ذلك الحرير ، لكن الدودة لا تجد بسهولة من يحقق لها دورها فى الحياة . فترهق ، ويبقى جزء من حياة الدودة / الفلاح مشعاً بالحزن العميق والأسى الذى نراه يتراكم فوق كاهله طبقات وراء طبقات .

باختصار نرى أن قصص «روميش» حرصت على ألا تقدم غير ذلك الواقع المأزوم والمنسحق والذى يقهر فيه الإنسان لصالح قوى لا يعى أبعادها أو قوتها ودون أن يكون لديه قوة مساوية لها . فقوته وطاقته الحقيقية موجهة إلى الأرض الحنون التى لم ينقطع عطاؤها فى يوم من الأيام ، فالكل يأخذ منه والأرض تعطى بلا من أو أذى . ولا يبقى له غيرها ، لأنها هى التى ستفى بديونه وتحل عقود الرهن التى على بيته وعلى جاموسته ، وتقدم له المال الذى سيتزوج به ابنه منصور من فاطمة ، ولقد منحها حبه وعرقه بلا حدود .

وجدير بالملاحظة أن القصص فى مجموعة **الليل ـــ الرحم** تشى بشفافية عن موقف الكاتب المنحاز دائماً إلى رؤيته الاجتماعية والفكرية المرتبطة بالفقراء والمظلومين ، وإن كان البطل الذى قدمه لايزال مقهوراً ومعذباً وتائهاً بين ظلام الليل ، وظلام الرحم . ولكن الأمل كبير فى خلاصه ، لأنه لم يفقد الأمل ، وربما لا يوجد فلاح فى العالم القديم أو الحديث لا يأمل فى الحياة . فهو صانع الأمل والحياة فى كل يوم .

والقصص تقدم شهادة على العلاقات الاستغلالية فى الريف المصرى ، والتى أخذت صوراً مختلفة ، رغم الأبنية القانونية التى قضت على العلاقات شبه الإقطاعية .

وكان مأمولاً أن تتغير أحوال الفلاحين ، لكن سرعان ما برز الاستغلال فى صور جديدة معدلة تؤكد أن المشكلة الاجتماعية لم تحل بعد ، والثورة لم تصل إلى البنية الأساسية للمجتمع المصرى ، تلك البنية الخلاقة المنتجة فى القرية المصرية . والتى بدون وصولها لن تتحقق أية تغييرات أو تطورات حقيقية . يبنى على أساسها فى مصر إنسان جديد ومجتمع جديد ينطلق إلى القرن الواحد والعشرين ، وذلك هو وباختصار ما أراد **روميش** ككاتب واقعى وملتزم توصيله كشهادة على الحياة،قدمها بأمانة شديدة وشفافية عالية وبعض القصص كادت تصل إلى المباشرة ، لكن خفف منها سيطرة روميش على التجربة الإنسانية فى كل قصة من القصص التى حملتها مجموعته **الليل ـــ الرحم**

ومن المأمول أن تأتى مجموعته التالية المعدة للنشر الآن لكى تحقق جانباً ثانياً من صورة الريف ، وما وصل إليه من رؤى وتجارب فى سنوات الثمانينيات والتسعينيات .

لقد صدرت قصص **الليل ـــ الرحم** فى منتصف السبعينيات ، وبالتأكيد فإن كثيراً من التغييرات

أصابت القرية المصرية بعد أن كسر ابنها الفلاح حاجز المسافة وعاش زمنا فى المحيط العربى وتعامل مع واقع آخر خارج مصر ، وربما يكون هذا الواقع قد أضاف جديدا إلى تجربته الخاصة .



رسالة نيويورك :

أحمد مرسى

« جون كيدج » John Cage

فى الثمانين من عمره ولا يزال يتمرد على تقاليد الموسيقى

قبل أن يبلغ عامه الثمانين ، الذى حلّ فى الخامس من هذا الشهر ، حرصت الأوساط الموسيقية فى وطنه الولايات المتحدة وفى العواصم الغربية التى تتابعه منذ سنوات الشباب على الاحتفال بجون كيدج John Cage المؤلف الموسيقى الطليعى ، والفنان التشكيلى الذى لا تقل محفوراته ورسومه المائية أهمية عن أعماله الموسيقية التى لفتت إليه الأنظار منذ الأربعينيات .

وقد لخّص كيدج أفكاره حول اقترابه من سنّ الثمانين بقوله « إذا كنت أتحدّث إلى شخص يبلغ عمره التسعين ، لما استطعت أن أُباهى ببلوغى الثمانين . إننى أعتبر كل سنة من تلك السنوات عطية » .

وقد استمع جون كيدج ، خلال زيارة أخيرة لأوروبا ، إلى أعماله وهى تُعزف فى إيطاليا وتشيكوسلوفاكيا ، وحضر مهرجاناً لموسيقاه فى فرانكفورت وعاد جون كيدج إلى نيويورك ، التى يعيش فيها ، ليحضر جانبا من الاحتفال به ، ضمن برنامج حفلات موسيقى الحديقة الصيفية ، وهو برنامج ثقافى سنوى يشمل تقديم حفلات الأوبرا والمسرح والموسيقى فى حدائق المدينة بالمجّان . وقد افتتح متحف الفن الحديث أولى ليالى الاحتفال بالمؤلف الموسيقى يوم ٧ أغسطس فى حديقة النحت التى تحمل اسم آبى روكفلر . وقد خُصّص معظم الحفلات الموسيقية المجانية التى ستقدم فى أمسيات يومى السبت والاحد طوال عشرة أسابيع لأعماله التى كتبها منذ ١٩٨٥ . ويشترك فى الأداء طلبة من مدرسة جوليارد ، ويخرجها بول زوكوفسكى .

والفنان جون كيدج ، شخصية رقيقة الحديث وزئبقية ، وقد بدأ ثورة فى عالم الموسيقى عندما اعلن أن فى وسع المؤلف الموسيقى أن يتخلّى عن اللغة الموسيقية التى تطورت منذ العصر الوسيط حتى منتصف القرن العشرين ، وهى الفكرة التى فتحت

الباب أمام الحركة « النزْرية » mini-ma Lism ، والفنّ الأدائى ، وغيرهما من مختلف تفريعات مدرسة الأفانجارد .

ويعتقد الموسيقيون التقليديون أن چون كيدچ رجل فوضوى قاد الموسيقى المعاصرة إلى الضياع . ولكنّه يُعتبر بالنسبة لأعداد كبيرة من عشاق الموسيقى الجديدة ، الذين ينتمون لعدة أجيال . بمثابة مُحَرر .

وتعتمد موسيقى چون كيدچ ، التى كتبها خلال العقود الأخيرة ، على تركيبة مؤلفة من عناصر الصدفة ونوع من اللعب الذى يُعطى فيه المؤدّون قواعد عامة (وإن كانت فى بعض الأحيان معقّدة) يمكن أن يطبقوها وفقاً لتقدير كلّ منهم .

وتوضيحاً لهذا الاتجاه ، نشير على سبيل المثال إلى مقطوعة باسم « ٤ ٤ » وهى رباعية لآلات النقر ، طولها ٧٢ دقيقة ، كتبها كيدچ سنة ١٩٩١ ، مستخدماً تدويناً يسمّيه « فواصل الزمن » . وهى أقسام تستغرق ٧٥ ثانية ، ينبغى أن يبدأ الموسيقيون أثناءها العزف خلال ٤٥ ثانية ، وينبغى أن يختموا المقطع فيما بين الدقيقة الثلاثين والدقيقة الخامسة والسبعين . وقد ترك المؤلف للعازفين حرية اتخاذ القرار حول متى يبدءون وينتهون من العزف ، وأىّ إيقاعات وآلات يستخدمونها .

وكتابات چون كيدچ ، فى بعض الأحيان ، تحكمها قواعد مماثلة . وقد كتب كيدچ كتابه « كلمات فارغة » (١٩٧٣ — ١٩٧٨) الذى سيقرأ صفحات منه خلال حفلات نهاية الأسبوع ، مستخدماً « عمليات الفرصة » . وقد كتب كيدچ نص كتابه ، الذى استمدّ مادته من مذكرات هنرى داڤيد ثورو (١٤ مجلداً) مستخدماً رسالة واحدة كلّ مرة .

ويقول المؤلف « هذه العملية ترشدنى إلى المجلد والصفحة والسطر التى أريد استعمالها ، ثم أقوم بعدّ الرسائل حتى أعثر على الرسالة التى ينبغى أن آخذها . إن النصّ لا معنى له ولكنه مجرد أصوات . وهو استخدام الصوت الذى يشبه الموسيقى أكثر من الشعر » .

ويعتمد كيدچ أيضاً على عناصر الصدفة التى تتجاوز مجال قواعده وأهواء عازفيه . فهناك إقحام الضجيج ، على سبيل المثال . وبالرغم من أن النقاد شكوا من أنّ حديقة النحت بمتحف الفن الحديث — الذى يقع فى قلب ما نهاتن — ليست بالمكان المثالى للاستماع إلى الموسيقى ، فجون كيدچ يعتمد على ضجيج المواصلات لملء فترات الصمت فى بعض أعماله .

ويقول كيدچ « إن عملاً مثل « ٤ ٤ » يشتمل على فترات صمت طويلة . وأعتقد أن هذا سيكون جيداً فى حديقة صيفيه ، لأن هناك ضجيجاً شديداً بالفعل ، ومن ثمّ سيكون هناك دائماً شيء يُستمع إليه . والضجيج ليس جزءاً من القطعة بقدر ما هو جزء من التجربة » .

ولكن هذا النهج المتحرّر فى التأليف ، وفى تعامل العازفين مع النصّ ، يثير تساؤلات حول كيفية النظر إلى أعماله . وإلى أىّ حدّ ، على سبيل المثال ، يتوقع أن يختلف أداءان للعمل نفسه ؟ ويقول كيدچ رداً على التساؤل « فى كلّ درجة » .

وقد سأله الناقد الموسيقى آلان كوزين هل يستطيع ، إذا دخل قاعة خلال عزف أحد أعماله ، أن يتعّرف على هذا العمل ، أو حتى يعرف أن هذا العمل الذى يستمع إليه من تأليفه ؟

ولا يتردد چون كيدچ ، فى الردّ على هذا السؤال المحرج ، فى الاعتراف

بقوله « لقد مررت بتجربة عدم التعّرف على أعمالى الخاصة . وعلى جانب آخر ، خضت أيضاً تجربة التعرّف عليها ، برغم أن الآلات والمُدد الزمنية والعناصر الأخرى كانت مختلفة » .

ثم سأل كيدج عما إذا كان يشعر بالرغبة فى العودة ، لمجّرد التغيير ، إلى أسلوبه القديم فى كتابة أعمال مدوُنة بدقة ، بأوزان محدّدة وتيمات متواترة . فقال « لا ، حقيقة . وقد فعلتها مرة مؤخراً ، فى قطعة للأرغن باسم « ذكرى » . وعندما أبلغنى عازف الأرغن الذى كلّفنى بكتابتها أنّها كانت هى الشيء الذى يريده ، أعدت إليه الشيك . ولكنه أصرّ ، وهكذا فعلتها .

« ولكننى أحاول أن افعل ما أشعر بضرورة عمله . ويأتى إحساسى بالضرورة من إحساسى بالاختراع » .

وذكّره الناقد باقتباس عنه ينُسب إلى أرنولد شوينبرج . صاحب الـ ١٢ توناً الذى درس على يديه مدة عامين فى منتصف الثلاثينيات فقد وصف شووينبرج تلميذه بقوله إنه « ليس مؤلفاً موسيقياً ولكنه مخترع — عبقرى » .

فهل ضايقه هذا الوصف ؟

ويردّ جون كيدج « لا لا ، لقد كان شووينبرج شخصاً ممتازاً . وكان يسبعدنى أن يقول أىّ شيء عنّى . فلم يكن يعرف الهوادة مع تلامذته . وعندما كنا نتبع القواعد فى كتابه الطباق ، كان يقول « لماذا لا تتحرّرون بعض الشيء ؟ » وعندما كنا نتحّرر ، كان يقول « ألا تعرفون القواعد ؟ » » ، ويضيف قائلاً « إننى أقرأ الآن مؤلفه Harmonielehre ، وأنا فى الحقيقة استمتع بقراءته ، لأنه يقول فى النهاية بشكل واضح إنه سيكون هناك هارمونى ذات يوم لا يمكن أن يكون له منهج » .

ويقول كيدج إن الشيء الذى أزعجه دائماً بالنسبة للهارمونى ، هو أنه كان يحكم بواسطة قوانين . وأن هذه القوانين لا تحتاج إلى أن تؤخذ بجدّية » .

وفى مقابلة أجراها معه فرانسسكو بونامى ، نشرت بمجلة « فلاش آرت » التى تصدر فى ميلانو بإيطاليا ، عدد أكتوبر ١٩٩١ ، أجاب جون كيدج ـ رداً على سؤال عما إذا كان قد فهم أى عمل لدوشامب ، الذى كان صديقاً له بقوله « لا أستطيع أن أقول ذلك . ومن ناحية أخرى لم يطلب دوشامب أن يفهم .

وعاد محاوره يسأل .. قلت ذات مرّة أن الإحساس بتجربة شيء لا يعنى بالضرورة فهمه . وفى الواقع ، بل قلت أن الفهم يمنع التجربة . فكان ردّه نعم قلت ذلك . إننى أفضل أن أعيش تجربة شيء على أن أفهمه .

— وحتّى كتابات ويتجنستين ؟

● نعم . فى الحقيقة قلّما أفهم ما يقول ، ومع ذلك ، فأنا مأخوذ بجمال لغته . وأنا أحب قراءته لأنها تجعلنى أفكّر . وفى الغالب أكتشف أنى أُجبر نفسى على أن أفهم ، ولا أعرف ، بدون أن أعى ذلك ، ما إذا كنت فى النهاية قد نجحت .

وعن مزايا صدارته للحركة الطليعية الموسيقية فى العالم ، يقول جون كيدج : إن الميزة الكبرى هى أن اكون قادراً على أن أنتج أفكارى . ولكن ، قبل أى شيء ، يحتاج المرء أن يكون لديه أفكار ، ولا يستطيع المرء أن يظلّ أقول الأشياء نفسها المرة تلو الأخرى لمجردّ أن هناك شخصاً على استعداد لنشر ما تقول . إننى أُجبر نفسى دائماً على أن يقول شيئاً جديداً ، وهذا ليس سهلاً ولكن

البديل هو أن تنتهى بدخول تاريخ الموسيقى .

ويؤكد كيدج رفضه أن يكون جزءاً من تاريخ الموسيقى ، ويقول أنه بالقطع لا يعتبر نفسه مايسترو .

وبعد أن قدّمنا مثلاً لموسيقى جون كيدج الطليعية « رباعية آلات النقر ٤ » وحتّى يكتمل ، بقدر الإمكان ، تصوّرنا لهذه الموسيقى التى لا تُعرف فى مصر ، على مستوى الجمهور ، وربما حتى على مستوى الموسيقيين المحترفين ، أورد فيما يلى على لسان جون كيدج نفسه وصفاً لعرض قُدّم فى بولونيا سنة ١٩٧٨ باسم القطار IL Treno : « لقد كلفونى بإبداع قطعة بها شيء له علاقة بالقطار . وقد تضمنّت القطعة الناتجة مشاركة الركاب منذ لحظة رحيلهم حتى وصولهم . وكانت فكرتى ترمى إلى إبقاء التواصل مفتوحاً بين مختلف عناصر الواقع . وقد استمع الركاب إلى الموسيقى التى كانت تُذّاع فى المحطة . ثم ، فى القطار ، ضُخّم صوت العجلات داخل القطار بواسطة عدد من مكبّرات الصوت ، وفى الوقت نفسها ، ضُخّم صوت الموسيقى المذاعة داخل القطار عن طريق مكبّرات صوت خارجية ، موجهة نحو الريف . وحتى لا تكون الاتصالات « أكوستيّة » بحتة ، أتاح عدد قليل من الكاميرات الفرصة للراكب ليشاهد ما كان يجرى داخل القطار من عربة إلى أخرى .

ثم عُزفت الموسيقى مرّة أخرى فى محطة الوصول . وهكذا يتحققّ الإحساس بالاستمرارية طوال الرحلة » .

بقى أن نقول إن الفنان لم يشارك شخصياً فى إعداد هذا المشروع . ولكنه كتب فقط رسالة يشرح فيها مختلف افكاره ، التى قام بتنفيذها موسيقيان ، موسيقى أسبانى ، خوان هيدالجو ، وآخر من ميلانو ، ولتر ماركيتّى .

إسماعيل صبرى

الريحان والوردة تحت اسم مستعار

فى القاموس الذى وضعه الكاتب التشيكلى هيلان كندورا للكلمات التى تشغل حيزا هاما فى عمله الأدبى ، يقول تحت كلمة « الاسم المستعار » « أحلم بعالم يجد الكتاب فيه انفسهم مجبرين بحكم القانون على أن يبقوا هوياتهم طى الكتمان وعلى استخدام أسماءمستعارة . حيث سيكون لذلك فوائد . هى الحد بصورة قاطعة من « جنون الكتابة » — الذى يقول عنه إنه ليس جنون خلق الشكل الفنى ، ولكنه جنون فرض الذات على الآخرين وهو الصورة الأكثر إثارة للسخرية لإرادة فرض القوة والسلطان — والتقليل من عدوانية الحياة الأدبية ، والقضاء على ظاهرة تفسير الأعمال الأدبية على ضوء السيرة الذاتية للمؤلف » .

ورغم صعوبة تحقق هذا الحلم ، فإن الأسماء المستعارة قد استخدمت على نطاق واسع فى تاريخ الأدب ، وما زالت حتى يومنا هذا وإن كان ذلك يرجع لأسباب مختلفة أشد الاختلاف ، عن تلك التى يقدمها الكاتب التشيكى .

ولعل الغموض الذى أحاط برواية إيطالية صدرت ترجمتها الفرنسية فى فرنسا مؤخرا تحت عنوان « **الريحان والوردة** » وهى رواية مثيرة للاهتمام لعدة أسباب أولها أن الرواية عند صدورها فى **إيطاليا** عام ١٩٨٢ فى طبعتها الأولى ، كانت تحمل اسم كاتبة مصرية تدعى **جميلة غالى** !

ولكن مع النجاح الكبير الذى حققته الرواية وتوالى صدور الطبعات الواحدة بعد الأخرى ، بدأ النقاد والمهتمون بالأدب يبحثون عن الكاتبة المجهولة التى لم ينجح أحد فى العثور على أثر لها ، أما الناشر **الإيطالى** الذى كان يلتزم الصمت عادة؛فكان يجيب عندما يزيد الإلحاح عليه إجابة غامضة تفيد بأن النص قد يكون قديما قدم ألف ليلة وليلة ذاتها .

بيد أن دأب الصحفيين والنقاد ، مع نجاح الرواية المتواصل ، أدى فى النهاية إلى كشف النقاب عن المؤلفة

الحقيقية وقد كانت المفاجأة كبيرة فالروائيةسيدة مسنة كانت تبلغ من العمر٧٢ عاما . عند صدور الرواية الإيطالية ، أى أن عمرها الآن ٨٢ عاما واسمها الحقيقى **آنى ماسينا** ، وتعيش الآن بالقرب من روما .

وقد تكشف أن « **الريحان والوردة** » ليست أولى المحاولات الأدبية **لآنى ماسينا** فقد سبق أن كتبت فى عام ١٩٣٨ عدداً من الروايات ، مثل « **رحلة زواج ماريا إيزابيل** » ، و« **يوميات النيل** » ، و « **الشراب السحرى** » غير أنها سرعان ما التزمت الصمت ، وكرست كافة جهودها لعمل مكثف ودءوب فى ميدان الترجمة ، حتى صيف ١٩٨١ ، حينما قامت خلال خمسة عشر يوما بكتابة هذه الرائعة الفنية المجهولة المؤلف إلى حين ، والتى اعتقد الكثير من القراء والنقاد أنها من كلاسيكيات الأدب العربى .

وقد صدرت الرواية برعاية الكاتب الصقلى الكبير **ليوناردو شيتشيا** ، **بعدالرفض الجماعى لها من قبل الناشرين الإيطاليين ، واحتفظ بسر الكاتبة وفقا لرغبتها .**

ورغم ارتباط صقلية فى أذهان الكثيرين ، بعصابات **المافيا** . وقانون الصمت الصارم الذى انتهجته هذه العائلات التى تمارس الإجرام المنظم ، فإنها جزيرة مرتبطة ارتباطا وثيقا بعصر الأنوار . وكذلك بالحضارة العربية الإسلامية ، ولعل هذا يفسر الإطار العربى الذى اختارته الروائية لروايتها ، ففضلا عن أن **آنى ماسينا** كانت ابنة القنصل الإيطالى العام فى الإسكندرية ، وعاشت لسنوات طويلة فى مصر ، ودرست الفنون الجميلة بها ، فالحضارة الصقلية تسيطر عليها مخيلة **ألف ليلة وليلة**.وكذلك الحروب الصليبية ، وأساطير العصور الوسطى التى أعطت العرب الذين وصلوا واستقروا فى صقلية ، منذ القرن التاسع الميلادى ، صورة سامية نبيلة ، ترتبط بقيم الفروسية ، وفى مقدمتها أن النصر يصبح مجداً أكبر ، كلما كان العدو عظيماً ، جديراً بالاحترام ، وقد نجحت صقلية ، على طريقتها ، فى المزج الموفق للثقافات اليونانية والنورماندية والعربية ، كأساس لثقافتها الخاصة .

وذلك ما تؤكده رواية « **الريحان والوردة** » ، **التى تأتى كجزء أول من ثلاثية إسلامية للكاتبة** ، صدر منها جزءان حتى الآن ، حيث تبرز معرفتها العميقة بالعالم العربى ، وبالحضارة العربية .

والتفسيرات لاستخدام الكاتبة اسماً مستعاراً كثيرة،منها أن عمتها هى فى واقع الأمر الكاتبة الإيطالية الشهيرة **ماريا مسينا** ، وأنها كانت تخشى أن يعزى نجاحها الأدبى إلى شهرة عمتها ، ومنها أيضا طبيعة الموضوع الذى عالجته فى روايتها ، والتى قد تصيب البعض بالدهشة لاختيار سيدة مسنة له ، فى بداياتها الأدبية .

والموضوع الذى تعرضه الرواية التى احتفت بها الأوساط الأدبية فى فرنسا ، هو موضوع العشق بين رجلين ، أو الحب المجنون الذى سيطر على الأمير **حميد الغازى** عند رؤيته للعبد **شاهين للمرة الأولى** .

وبالطبع ، فليست هذه هى المرة الأولى ، أو أول سيدة تعالج هذا الموضوع أدبياً ، فهناك الأديبة الفرنسية الشهيرة **مارجريت يورسنار** فى رائعتها « **ذكريات هدريان** » التى تروى عشق **هدريان وانتينوس** وهناك الأديبة الإنجليزية **مارى رينو** التى خصصت الجزء الأكبر من إنتاجها الأدبى لعلاقات الحب بين الذكور ،

وكذلك هناك الأديبة اليابانية **مارى مورو** التى لم تكن تستطيع أن تتصور أبطالا لرواياتها ، سوى رجال أو شباب ، يتمتعون بقدر كبير من الجمال ، ويعيشون قصص حب فيما بينهم .

ورواية « **الريحان والوردة** » يغلفها الطابع الرمزى والشاعرى ، فالأمير **الغازى** يقع عند بائع العبيد **بطرس** ، على مراهق رائع الجمال يدعى **شاهين** ، ويتولد من اللقاء ارتباط قوى ، سحرى أو طقوسى ، أكثر منه جسدياً ، فينقذ الأمير العبد من الخصى . الذى كان سيتعرض له ، ويضع ندبة طويلة على وجنة الشاب ، تاركا علامته عليه ، وخالقا رابطة لن يستطيع مطلقا فهم مغزاها ، أو أن يبدد غموضها ، وتقول الكاتبة فى إحدى مواقع الرواية **المهزوم ليس هو المجروح ، ولكن الذى احدث الجرح** ، كما لو كانت تردد صدى عبارة **أوسكار وايلد الشهيرة** :

yet each man kills the thing he leves أى « بيد أن كل إنسان يفعل الشىء الذى يحب » ، غير أن **آنى ماسينا** تعطى رؤية أقل قسوة ، وأكثر رمزية ، لمقولة **وايلد** فهى تقارن الشاب **شاهين** بالصقر الذى يخشى الأمير أنه إذا ما بادر بحركة ، أو بضربة جناح واحدة ، فإنه سيكون بعيداً بعيداً فوسيلته الوحيدة لامتلاكه هى قتله .

والرواية فى الواقع ، تنويعات على هذه النغمة نفسها،التى تكتسى حلة كحلل الروايات الخرافية الرمزية ، وفى تناول شعرى ، يغلف الرواية ، ويزيد من جاذبيتها الغامضة .

فالرؤية مثالية ، وإن كانت غير بهيجة :

فالتوحد التام لا يمكن الوصول إليه فى الامتلاك الجسدى الذى ينطوى على « **الإساءة الكبرى** ، **والإذلال** ، **والحركات الإباحية** » . ولكن فى الموت ! فالأمير الغازى لا يحاول سوى مرة واحدة امتلاك **شاهين** جسديا ، ولكنها لحظة ضياع لا توفى الحب المطلق حقه .

وإذا كانت وظيفة الرواية ، كما يقول الكاتب التشيكى **كندورا** ، هى أن تنبه القارىء إلى أن الأمور أكثر تعقيدا مما يتصور فإن « **الريحان والوردة** » ، فضلا عن المتعة التى تمنحها للقارىء ، قد أدت وظيفتها « الأدبية كاملة .

محمود السيد على

الموسيقى الشعبية الأسبانية

تعتبر الموسيقى من أقدم أدوات التعبير التى عرفها الإنسان ، وشغف بها ولجأ إليها ليعبر عما يجيش فى نفسه من مشاعر ، يعجز الكلام عن التعبير عنها ، وليس هناك شك فى أن الموسيقى إبداع فردى ، يلقى على أسماع الجماعة فتتقبله ، ويعمّر بينها ، وينسب إليها ، أو تلفظه، فيندثر مع الزمان .

فالفرد يبدع والجماعة تتلقى وتتطور ، قد لا يستطيع شعب ما كمجموعة أفراد أن يكون معماريا ، أورساما ، أونحاتا ، ولكنه يستطيع أن يكون موسيقيا بالحذف ، والإضافة ، والتطويع . وهى عمليات لا يقاس مداها باللحظات أو السنوات بل بأجيال متتابعة .

ونحن لا نتحدث هنا بطبيعة الحال عن الموسيقى الأكاديمية المنهجية ، بل عن الموسيقى الشعبية التى ترتكز فى استمرارها على تبنى الشعب ، واستخدام الفنان الفرد لها فى عمله ولاتعوزنا فى هذا الإطار ، براهين على أن الكثير من الفنانين قد درجوامنذ القدم ، على الاستعانة بالموسيقى الشعبية جزئيا ، أو كليا ، فى أعمالهم .

والموسيقى الشعبية هى أكبر المظاهر الفنية أصالة فى حياة أى شعب من الشعوب ، بل ويرى فيها البعض مؤشرا دالا على القوى الخلاقة للأمة .

ويقال إن اسبانيا تحظى بأكبر إرث فولكلورى موسيقى فى العالم . ويتسم الفولكلور الأسبانى بسمتين أساسيتين هما : **الثراء والتنوع** .

الثراء يمكن ملاحظته بإلقاء نظرة على الكم الهائل من دواوين الأغانى الأسبانية ، أما **التنوع** فيمكن الحديث عن رحابة آفاق هذا التنوع المتباين ، والمتمثل فى تعدد الأساليب الذى يتفق وتعدد الأسس الحضارية والثقافية ، واللغات واللهجات ، الموجودة فى إسبانيا .

ويرجع هذا التنوع الإيقاعى اللحنى ، من ناحية أخرى ، إلى تعدد

وتباين القوميات المشكلة لشبه جزيرة ايبيريا ، والذى ترتب عليه كنتيجة منطقية تنوع الموسيقى الشعبية الاسبانية ، بين طابع مقتضب تتميز به بلاد الباسك شمالا ، إلى سلس سيال فى الأندلس جنوبا ، ومرهف عاطفى فى كاتالونيا فى الشمال الشرقى ، إلى صارم يتفق وتضاريس وطبيعة منطقة قشتالة .

وهناك عامل آخر ، على جانب كبير من الأهمية أسهم فى ثراء وتنوع الفولكلور الأسبانى ، ألاوهو تعدد التأثيرات السلالية التى تعرضت لها اسبانيا طوال تاريخها : السلتيون ، والفينيقيون ، واليونانيون ، والرومان ، والعرب .

واسبانيا هى البلد الأوربى الذى يتمتع بأكبر عدد من الرقصات ، حتى يمكن القول بأنه **إذا كانت فرنسا هى « مرضعة » الرقص ، فإن أسبانيا هى الأم الحقيقية له** . وربما كانت الأندلس هى القياس الحقيقى لاستشعار هذه التأثيرات المتعددة . هذا علما بأن الرقص الأندلسى هو الرقص التقليدى الوحيد الذى مازال يمارس فى عالمنا المعاصر .

وقد درج المتخصصون على تقسيم الرقصات الشعبية الأسبانية إلى قسمين : **التقليدى ، والفلامنكو ،** **واشهر رقصات القسم الاول هى : « البوليرو » ، و« سيبييانا » ، و الـ « خوتا »** ، أما القسم الثانى فأشهر رقصاته هى الـ **« تانجو » ، و« فارروكا » ، و«جارروتين »** .

الموسيقى الفولكلورية فى منطقة الباسك :

تقع منطقة الباسك فى شمال «اسبانيا ، وتتميز بطبيعة جبلية ومساحات خضراء واسعة ، بفضل كثرة الأمطار التى تسقط على المنطقة .

ويميل **اهل الباسك** ، الذين يتحدثون لغة خاصة بهم ، تختلف تماما عن اللغة الأسبانية التى يتحدثونها إلى جانب لغتهم الخاصة فهم يميلون بطبيعتهم إلى التجمع من أجل الغناء ، وتتفق ألحانهم مع نصوص اغانيهم المليئة بالزخرف اللفظى ، وهى أغان تعبر عن الحياة بمختلف وجوهها ، وإن كان من الغريب أن هذه الأغانى ، على كثرتها لا تتضمن أغنية واحدة عن البحر ، بالرغم من أنهم أهل بحر ، أما فيما عدا ذلك فتتناول أى ظاهرة من الظواهر الحياتية أيا كانت ، حيث أن لغتهم تساعدهم على الارتجال الموزون المقفى وكل منهم شاعر بطريقة أو بأخرى .

ومن الملاحظ ، إذا استثنينا الفروق اللغوية ، أن الأغانى الباسكية تتسم بنفس المضمون العام لأغانى بقية الأقاليم الأسبانية ، وإن كانت تفتقر إلى النوع الملحمى ، وأغانى الجنود ؛ ذلك أن الفرد الباسكى لم يكن عليه أن يؤدى الخدمة العسكرية حتى عام ١٨٧٦ . وتكثر بالمنطقة الأغانى الشعبية التى تتحدث عن الحب ، وحول هذه الظاهرة يقول الأب مادينا : إنه من الغريب أن يكون الحب الذى يعتبر ملهما لأعظم الأعمال الشعرية فى كل زمان ومكان ، هو الموضوع العام الشائع ، والغالب فى الأغانى الشعبية الباسكية . ومن ناحية أخرى يرى البعض ان النص فى الأغنية الشعبية الباسكية ليس إلا ذريعة للغناء وإنه ليس مقصودا لذاته لأن الهدف الأساسى هو ترد يد اللحن .

ومن الخصائص المميزة **لأغانى المهد فى منطقة الباسك** أنها تعد الطفل دائما بهدية إذا خلد للنوم ، ويقول **جارثيا لوركا** فى هذا الصدد : هناك أغانى مهد أوروبية يستسلم الطفل على نغماتها لنوم لذيذ . وتتمتع **ألمانيا وفرنسا** بهذا الطابع الأوربى الذى يتمتع به أيضا من بين شعوب اسبانيا شعب الباسك .

ومن التأثيرات البديهية فى الموسيقى والغناء الشعبى ، فى منطقة الباسك ، التأثير الفرنسى ، نتيجة ان المنطقة تعتبر نقطة مرور كل الوافدين من فرنسا لزيارة ضريح «القديس سانتياجو فى إقليم جاليثيا شمال غرب إسبانيا ، وإن كان من المعروف أن تطويع شعب ما لفولكلور منقول ، يجعل من الصعب معرفة مصدره الأصلى .

وتتسم الالحان الباسكية بالقصر ، وتؤدى فى غالب الأحيان دون مصاحبة مجموعات موسيقية ، وهى السمة المميزة لكل فولكلور حقيقى . ولا تلجأ الموسيقى الباسكية إلى تكرار مقطع بعينه ، عكس ما يحدث فى الألحان الموسيقية الشعبية بسائر الاقاليم الأسبانية ، وقد رأى بعض الباحثين أن هذه الظاهرة إنما ترجع إلى أن أهل الباسك لا يميلون بطبيعتهم إلى التكرار فى حياتهم العامة مما انعكس على موسيقاهم وأغانيهم وهو ما يؤكد أن الفولكلور ليس إلا انعكاسا لروح الشعب .

أما التباين بين الفولكلور الباسكى ، والفولكلور الأندلسى ، فهو يرجع فى المقام الأول إلى الطبيعة السائدة فى كل من المنطقتين حيث تتسم منطقة الباسك بطبيعة جبلية وجو ضبابى ملىء بالسحب حين تتسم منطقة الأندلس بسماء صافية مفتوحة الآفاق .

منطقة اراجون ونابارا .

ننتقل الآن إلى إقليم أسبانى اخر وشكل آخر من أشكال الفولكلور الأسبانى المتعددة .. إلى إقليم اراجون الذى يقع ايضا فى شمال البلاد .

وأكثر اشكال الموسيقى الفولكلورية شهرة فى منطقة **اراجون** ، هو الـ « **خوتا** » التى امتدت ، لما حظيت به من قبول ، إلى كل الأقاليم الإسبانية الأخرى ، وإن كانت قد نشبت جذورها فى « **أراجون** » وتجرى فى دماء أهلها الذين يجيدون جميعا تأديتها .

والـ « **خوتا** » رقصة وأغنية وهى ذات إيقاع ثلاثى حى ترقص عليه المجموعات فى تشكيلات ثنائية على عزف مجموعة من الآلات وأهمها الجيتار والدف .

وعندما تؤدى الـ « **خوتا** » كأغنية فقط ، يتحول إيقاعها إلى إيقاع هادىء . أما **الأغنية او المقطوعة الغنائية** ، فهى رباعية دائرية ، تتضمن سبع جمل موسيقية ، وتقوم على أساس ترديد كل بيت من بيوت الرباعية مرتين ، باستثناء البيت قبل الاخير . وتبدأ عادة بالبيت الثانى ، ثم الأول ، فالثانى مرة أخرى ، فالثالث ، فالرابع ، ثم تنتهى بالأول .

ونغمات الـ « **خوتا** » إيقاعية بحتة ، ومن مقام « **مايور** » . وتبدو الـ « **خوتا** » فى أزهى أشكالها ، عندما تؤدى غناء ورقصا معا . وهى فى هذه الحالة لها أصولها المرعية فى منطقة « **اراجون** » وقد ذكرنا من قبل أن الـ « **خوتا** » ، فى شكلها الكامل ، تؤدى غناء ورقصا ، وفى حين تتكرر **الجمل الموسيقية** ، يقوم بتأدية المقطوعة الغنائية فرد واحد ، أو ثنائى غير مشارك فى الرقص ، إلى جانب المجموعة الموسيقية .

وتبدأ الرقصة بأربعة إيقاعات قوية منتظمة ، يليها اللحن الذى ترقص عليه التشكيلات الثنائية ، التى تحدثنا عنها من قبل .

وبالرغم من جهود المتخصصين فى البحث عن أصول الـ « **خوتا** » ، إلا ان أصلها الحقيقى مازال غامضا ، ويؤكد هذا ان الكتب التى كتبت حتى عام ١٦٧٤ ، حول الفولكلور ، فى منطقة « أراجون » ، لم تتضمن شيئا عنها .

وتنقسم الـ « خوتا » الأراجونية إلى ثلاثة أنواع :

- « **خوتا » سرقسطة او وسط اراجون**
- « **خوتا » المنطقة العليا من اراجون**
- « **خوتا » المنطقة السفلى من اراجون**

وتتميز « **خوتا » سرقسطة** بسرعة الإيقاع الذى يستمر بلا وقفات ، ويؤديها الراقصون وأيديهم مرفوعة إلى أعلى ، وبحركات رشيقة قوية ، وجسد مشدود .

اما خوتا اراجون السفلى (اندورا ، وجالاندا) ، فحركاتها بطيئة متأنقة ، يؤديها الراقصون ، بأقدام ملتصقة دائما بالأرض ، هذا فى حين تشغل « **خوتا » اراجون العليا** مكانا وسطا بين الاثنين .

والـ « **خوتا** » بصفتها شكلا فولكلوريا ، يرمز لمنطقة **أراجون** ، تؤدى غناء ورقصا فى كل الاحتفالات الشعبية . ولها أيضا فرق متخصصة تطوف الأقاليم الإسبانية ، للمشاركة فى الاحتفالات الشعبية والمهرجانات القومية .

وقد اهتم المسئولون ، إلى حد كبير ، بهذا الشكل من أشكال الفنون الشعبية ، فاقيمت له مدرسة فى **سرقسطة** ، كما أنشئت جمعية أصدقاء الـ « **خوتا** » .

وقد امتدت الـ « خوتا » ، إلى منطقة **نابارا** ، **فظهرت فيها بوضوح ، فى بدايات هذا القرن وبدأ اهل نابارا فى استيعابها ، وتطويعها إلى ذوقهم الخاص ، حتى غدت طابعا جديدا** ، وشكلا آخر ، **يضاف إلى أشكال الـ « خوتا »** المعروفة فى **أراجون** ، ومن الاختلافات الواضحة بين **نابارا واراجون** فى هذا الإطار أن « **خوتا** » نابارا لا تجمع بين الرقص والغناء معا ، كما رأينا فى **أراجون** ، ومن ناحية أخرى ، فهى مقصورة على المحترفين والفرق ولا يرقصها كل أهل الإقليم .

الموسيقى الفولكلورية فى الأندلس :

يقسم كبار المتخصصين فى الفولكلور الأسبانى الموسيقى الشعبية الأندلسية إلى قسمين رئيسيين هما :

- **الغناء العميق (كانتى خوندو)**
- **الفلامنكو .**

يقول **جارثيا ناتو** : إن كل غناء عميق **فلامنكو** ، وليس كل **فلامنكو** غناء عميقا . هذا فى حين يرى **مانويل دى فايا** أن « **الغناء العميق** » قد تأثر ببعض **العناصر البيزنطية** التى وصلته من خلال **الاغانى الدينية الكنسية** ، كما يرى فيه أيضا بعضا من التأثيرات العربية والغجرية .

وقد أعرب **لوركا** عن إعجابه بالاسم الذى أطلقه الشعب على هذا النوع من الغناء ، فهو عميق حقا ، أكثر عمقا من كل الآبار والبحار التى تحيط بالعالم ، أكثر عمقا من قلب إنسان اليوم الذى يبدعه ، والصوت الذى يغنيه لأنه ـ أى الغناء العميق ـ لانهائى تقريباً .

« **يصدر عن اجناس بعيدة ، مارا بمقبرة السنوات وباقات الزهور الذابلة .. يصدر من اول نحيب ، واول قبلة** » .

وقد عقد فى **غرناطة** عام ١٩٢٢ ، تحت إشراف كل من **مانويل دى فايا** ، **جارثيا لوركا** ، مهرجان عظيم للغناء العميق ، وهو أول مهرجان يعقد للغناء الأندلسى ، وكان هدف « **فايا** » و « **لوركا** » هو البرهنة على أن الغناء العميق ، ليس مجرد إرث أزمنة قديمة ، بل هو « شىء » يفيض

بالحيوية والجمال الفنى ، حتى فى أيامنا هذه .

ويتميز **الغناء العميق** بتقسيمات فرعية ، لنغمات تقل مدتها الزمنية عن نغمات الموسيقى الغربية ، لذلك لا يمكن تأديتها على آلات موسيقية منهجية . وأكثر الآلات مناسبة لتأدية هذا النوع من الغناء ، هى **الجيتار** ، بكل ما يتمتع به من قدرة تعبيرية ، بالرغم من أن **الألحان الغجرية الأندلسية تزخر بالإمكانات الزخرفية** . وهى تتشابه فى ذلك إلى حد بعيد بالألحان الهندوستية ، إلا أن **هذه الإمكانات الزخرفية** لا تستخدم إلا فى لحظات بعينها .

ويرى « **لوركا** » أن الحان « **باخ** » ـ على سبيل المثال ـ دائرية ، يمكن أن تعزف إلى مالا نهاية ، فى حين يستوعب الشاعر الغجرى لحن « **الغناء العميق** » ، على أن شيئا يتلاشى فى اتجاه أفقى ، يفر من أيدينا ، ونحسه يبتعد إلى آفاق عاطفية جماعية إلى حيث تصبو الروح ولا تستطيع .

ويضيف **لوركا** : أن الذين يرون الأندلس أرضا للمتعة الخالدة تخيب ظنونهم ، عندما يدركون أن المعاناة والحزن ، هما النبع الرئيسى للغناء فى الأندلس « **إننا شعب حزين .. شعب ساكن** » .

وتتميز الأندلس ، حتى فيما يتعلق بالغناء الجماعى ، وهو الجانب الهام فى **الفولكلور** ، بطابع خاص . **واغانى احتفالات اعياد ميلاد السيد المسيح** ، التى تعم كل الأقاليم الإسبانية ، دليل على ذلك ، ومن المعروف أن هذا النوع من الأغانى يختلف من إقليم إلى آخر ، وتتباين أساليب تقديمه .

وفيما يتعلق بالأندلس ، تشكل المجموعات الغنائية فى اعياد الميلاد من الرجال والنساء والأطفال ، ويستخدمون آلات موسيقية متعددة ، منها . **الأجراس ، والجيتار ، والدف ، وآلات الإيقاع بكافة انواعها ، بما فى ذلك الاستعانة بالأدوات المنزلية ، مثل : « الهاون » و « المقلاة » والزجاجات الفارغة** .. إلخ .

إن المتفرج يلعب دورا هاما فى **الفولكلور الأندلسى** ، دورا يتساوى ودور الجيتار ، والصناجات ، والدفوف الصغيرة .. فهو يشارك بالتصفيق ، والهتافات الحماسية ، والتشجيع ، التى تصل إلى حد الهوس ، وتعتبر جزءا مكملا للوحة الموسيقية . ويغضب **لوركا** أن يتحدث عن هذا الهوس بألفاظ أخرى . بل يتحدث عن « الجن » و « المجانين » فيقول ، إن الجن ليس فى الحنجرة ، بل إنه يتملك الإنسان من أخمص قدمه إلى رأسه . بمعنى أن المسألة لا تكمن فى موهبة ما ، بل هى أسلوب حياة وإبداع وقتى . وكبار الفنانين ، فى جنوب إسبانيا ، يدركون أن أى تأثر عاطفى غير ممكن ، دون حلول هذا الـ « جن » ، الذى يتملك المؤدى والمشارك ، والمتفرج معا .

سليمان فياض

الأدب الدانمركى بالعربية

فى « كوبنهاجن » صدر العدد الأول من مجلة « السنونو » العربية الدانمركية ، وهى مجلة تعنى بشئون الأدب والفن الدانمركى ، والعربى ، وتهدف إلى خلق صلة جديدة بين العالم العربى ، والعالم الدانمركى .

ويصدر هذه المجلة ، الشاعر العراقى الشاب « منعم الفقير » الذى يعيش فى الدانمرك ، ويحمل جنسيتها منذ عام ١٩٧٩ ، بالتعاون مع المركز الدانمركى للإعلام الأدبى ووزارة الثقافة الدانمركية ، ويعاونه فى تحريرها من العرب : « ميشال خورى ، ود . حسين شحاده ، وسليم العبدلى سكرتيرا للتحرير ، ومنير عبد المجيد مديرا فنيا للتحرير ، ومن الدانمركيين : بول بوروم ، وبياتا فتروب ، وايريك ستنوس ، وايلين وولف ، والهيد بيرسون ، وستى راسموسين .

ويرأس تحرير « السنونو » المستشرق البروفسور « سفين سنوكورد » عميد معهد الاستشراق بجامعة كوبنهاجن ، والذى يجيد الكتابة بالعربية ، إجادة تامة .

وقد كتب الشاعر العراقى : « سعدى يوسف » تحية للسنونو ، فى عددها الأول ، فقال « صحيح ما يقوله الفرنسيون من أن « ثلاثة سنونوات لا تصنع ربيعا » ، لكن السنونو الأول يعلن دائما بشارة الربيع » ، وقال « ما كان يبدو بعيدا أى أن تتصل بالدانمرك ليس عبر الـ « دانيس فود » فقط ، وإنما عبر الثقافة والإبداع ، قد صار الآن فى متناول اليد » ، وقال : إن الثقافة ليست طرفا ، إنها جوهر ، إنها النظرة إلى العالم ، أى مضمون ووسيلة علاقة الإنسان بعالمه ، هذه العلاقة التى نسعى جميعا من أجل أن تكون أكثر حيوية

وطواعية وجمالا . والسنونو خطوة فى هذا الاتجاه .

وصدرت « **السنونو** » افتتاحيتها بكلمة مترجمة ، لوزير الخارجية الدانمركى « **اوفه ايلمان ينسن** » ، **ركز فيها على ان « الثقافة العربية وعلى مدى قرون عديدة ، قد سحرت وجذبت إليها الكثيرين من الدانمركيين** » وعلى أنه « **منذ القرن الخامس عشر ، وجامعة كوبنهاجن توفر الفرصة للتعرف ولدراسة اللغة والثقافة العربيتين للطلبة الدانمركيين** » ، **وكان « علماء الآثار الدنماركيون سباقين دوما للاشتراك فى حملات التنقيب فى الشرق الأوسط** » **واشار « اوفه إيلمان** » إلى الرحلة التى قام بها الرحالة الدانمركى « **كارستن نيبور** » بين عامى ١٧٦١ و ١٧٦٧ إلى المنطقة العربية ، ومن ضمنها الجزيرة العربية السعيدة ، أو **اليمن السعيد** . وتمنى وزير الخارجية الدانمركى ، أن يبذل جهد من أجل تقديم ثقافة أجنبية (عربية / دانمركية) وتقوية أواصر التفاهم فيما بين كل من الثقافتين ، والثقافة المنقولة إليها ، لبناء جسر فوق الهوة التى تفصل بين الثقافة العربية والثقافة الأوروبية .



وفى الكلمة التالية **بالسنونو** التى رئيس التحرير الدانمركى البروفسور « **سفين سنوكورد** » الضوء على الدراسات العربية ، فى الدانمرك خاصة ، أوروبا عامة . فقال : « **إن الاعتناء باللغة العربية والحضارة الإسلامية لهما تاريخ طويل فى الجامعات الأوروبية** » على أيدى « **رهبان فى القرون الوسطى رغبوا فى التبشير بالعقيدة المسيحية فى البلدان الإسلامية** » ، وبوساطة « **علماء الكتاب المقدس الذين درسوا اللغات السامية ليحسنوا فهم محتويات العهد القديم** » وفيما بعد « **ظهر الافتتان الأوروبى بالأدب العربى ، والشعر العربى ، فاحدثت ترجمة « الف ليلة وليلة » إلى اللغة الفرنسية ، منذ ثلاثة قرون ، تاثيرا فى الأدب الأوروبى** » . وفى القرن الماضى نهض « **علم اللغة** المقارن ، فصدرت طبعات لمخطوطات فى التراث العربى المحفوظة فى المكتبات الثرية فى الغرب والشرق ، واستقلت الدراسات الشرقية ، عن المصالح السابقة . ونحن اليوم ، ورثة هؤلاء المستشرقين الرواد ، نعتبر هذه العلوم مفاتيح لفهم العالم العربى على نطاق واسع » .

وقد كشف البروفسور « **سفين سنوكورد** » الستار عن انه بدأ دراسته للعربية ، وهو طالب **لعلم اللاهوت** فى جامعة **كوبنهاجن** قبل أربعين عاما ، وأنه أقام فى الشرق الأوسط ، إثر تخرجه ، مدة عامين ، أثناء خدمته العسكرية فى قوات الطوارىء التابعة للأمم المتحدة بغزة ، ودرس فى هذين العامين فى **كلية الآداب بجامعة القاهرة** . فازداد حبه للعالم العربى . وإثر عودته إلى **كوبنهاجن** عين مساعد أستاذ فى **جامعة كوبنهاجن** وكلف بتدريس اللغات السامية ، وخاصة العربية وانشأ الاثنان معا معهداً **للغات السامية** ، وزوداه فى البداية بأهم نصوص التراث العربى فى التفسير والحديث ، والفقه والتصوف ، والتاريخ والأدب والشعر ، وبدراسات شتى فى علوم الدين الإسلامى وفروعه . ثم زوداه فى



السنوات الأخيرة بروايات وقصص للأدباء العرب المعاصرين . وفى هذا المعهد يدرس الآن أكثر من عشرين طالبا معظمهم من الدانمركيين ، وبقيتهم من العرب المهاجرين ، وأبناء المهاجرين ، فصار المعهد ملتقى للدانمركيين والعرب ، يجمعهم الحب للثقافتين وكانت « **السنونو** » هى الثمرة لهذا الحب ، ولالتقاء الثقافتين بصفتها بطاقة للتعارف ، وجسرا للتواصل .

مالذى تقدمه « السنونو » فى عددها الأول ، للقارىء العربى ؟

فى هذا العدد أربع دراسات بأقلام عربية ، عن الأدب الدانمركى ، والثقافة الدانمركية : « **أندرسن وادب الأطفال فى البلدان الشمالية** » **لعبد الرزاق جعفر** « **وازمة الفيلم الدانمركى وجديد مبيليه أوجست** » **لمنير عبد الحميد** ، « **والحوار الأخير مع الشاعر الدانمركى الراحل : ايڤان مالينوفسكى** » **لمنعم الفقير** ، **وسليم العبدلى** ، و« **كاريل بليكسن: خيال الواقع** » ، « **وواقع الخيال** » **لميشال خورى** .

وفى هذا العدد مقالات بأقلام كتاب دانمركيين ، عن « **الكتاب ووسائل المعرفة الأخرى للجميع** » ، **وهو مقال مصور يلقى ضوء على المكتبات الشعبية فى الدانمرك** ، المزودة بكل وسائل المعلومات والتى تعير كتبها بالمجان للقراء ،.وتتلقى بطاقات نقدية عن الكتب ، يكون لها أثرها فى رواج الكتب ، وثراء الكتاب ، كما تمنح مكافآت سخية لكل كاتب تضم المكتبات الشعبية نسخا من كتبه ، وتقدر هذه المكافآت المدعومة من الدولة ، على أساس النسخ المشتراة منها ، وأيضا ، الإقبال على استعارتها . وتعد هذه المكافأة رافدا أساسيا من روافد الدخل السنوى للكاتب .

وجدير بالذكر هنا ، الإشارة إلى أن « **السنونو** » قد نشرت إعلانا على صفحتين ، نشرت فيهما أسماء كتب لكتاب عرب ، موجودة بالمكتبات الشعبية فى الدانمرك ، من أحدثها كتب لـ : **سمير عبد الباقى ، وحسنى عبد الفضيل ، وإحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبد الله ، واسماعيل العادلى ، وعلاء الديب ، وعبد الوهاب الأسوانى ، وديزى الأمير ، ونعيم عطية ، وعبد الوهاب البياتى ، وسليم بركات ، وبدر الديب ، وجمال الغيطانى ، وعبد الستار فراج ، ومحمود درويش ، وفؤاد حداد ، واسما حليم ، وصنع الله إبراهيم ، وادوار الخراط ، وفاروق خورشيد ، وعبده جبير ، ونجيب محفوظ ، ومحمد المخزنجى وصبرى موسى . واحمد عمر شاهين ، وفؤاد حداد ، وخيرى**

شلبى ، واحمد الشيخ ، ومحمد سليمان ، وفؤاد التكرلى ، ويوسف ابو رية ، ويحيى يخلف ، وربيع الصبروت .

وجدير بالذكر هنا أن أكثر عناوين كتب هؤلاء الكتاب ، المنشورة فى ذلك الإعلان ، هى من إصدارات سلسلة « مختارات فصول » التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، والتى أسسها القاص : سليمان فياض ويواصل الإشراف عليها الناقد : سامى خشبة .

وقد وجهت المكتبات الشعبية نداء فى « السنونو » بآخر هذا الإعلان ، ننشر نصه لأهميته : (إلى دور النشر العربية : تتوجه المكتبة الشعبية لثقافة المغتربين . بالدعوة إلى تزويدها بقوائم إصداراتكم . وذلك ليتسنى لها وعبر مستشاريها ، حجز نسخ من إصداراتكم ، وذلك على العنوان التالى Dclil — Telgrafvel 2 DK — 2750 Ballerup — Denmak .

وهناك مقال دانمركى آخر ، كتبه بقلمه عن نفسه الشاعر الدانمركى الكبير ايفان « مالينوفسكى » والذى اصطلحت الصحافة والدول الاسكندافية على وصفه بأنه : « عقل الشمال الرائع » فمع أنه كان شاعرا ، ومع أنه كان يرى أن الشاعر لا يمتلك موهبة السياسة ، فقد كانت كلمته تعتبر « الفصل » فى قضايا الخلاف فى مجالات الأدب والثقافة والسياسة . ومع هذا المقال نشرت « السنونو » القصيدة الأخيرة لمالينوفسكى ، وهى بعنوان :

التوارى . ونصها هو :

الزوارق ترسو مقلوبة
وعلى الجدار تتدلى الغليونات
العشب المغطى بالصقيع الابيض
يخلو من اى اثر
نوافذ المنزل سوداء من الخارج
ولا اثر للدماء
المفاتيح تستقر فى اقفالها
بصمات الاصابع على كل شىء
لكن ، أين الأيدى ؟
تتساءل مقابض الأبواب
و .. آلات العمل
على طاولة قطع اخشاب
ويستلقى لوح من الخشب غير منجر
واربعة اقلام رصاص غير مبرية
والصمت .. والعلامة
الهدوء .. اخذ يفقد صبره
فى الفراغات تشتغل الفئران
الميزان يؤشرة : ناقص ثمانين كيلو جراما

المنفضة مملوءة
والزجاجة فارغة

وهناك .. زوج نعال
فى الزاوية

وقد أثارت هذه القصيدة الأخيرة فى الدانمرك ، إثر نشرها بعد وفاته فى نوفمبر عام ١٩٨٩ ردود فعل ، وتأويلات متباينة ، لموت يبدو إراديا ، بلا انتحار .

ومن أهم المواد الأدبية ، فى عدد « السنونو » الأول ، مختارات من الشعر الدانمركى الحديث . تحت عنوان : « **العالم الذى يضيق** » للشعراء الدانمركيين المعاصرين : **بينى اندرسن ، كريستين بيورنكيه ، كلادس بونبيا ، بول بوروم ، كاميله كريستنسين ، ماريا دامسهولت ، نوفه ديتلفسين او لريكه س . كيرنس ، اوفه هاردر ، هنريك س هولك . بيترهوس ، بيرهويهولت ، مينه كابل ، ماريانه لارسن ، ايفان مالينوفسكى ، نيناماليلنوفسكى ، هنريك نوربرانت ، انجه بيدرسن ، كلاوس ريفبيه فلمنك ، روى ايلس ، أريك ستينوس ، ميكيل سترونج ، بياتا فتروب ، سورن اولريك تومسين ، ريموارتور ، ميريته تورب . دان تورال ، مورتى فيركى ، دوريت فيلومسين .**

o

فى لقاء بالقاهرة ، مع منعم الفقير ، وسليم العبدلى ، اخبرانى بسعيهما إلى إصدار طبعة اخرى بالعربية للسنونو ، فى أعدادها القادمة ، **عن دار الأهرام بالقاهرة** ، واتفاقهما على هذه الغاية مع **مؤسسة الأهرام** ، ولعلنا نرى فى أعداد « **السنونو** » التالية : مقالات عن

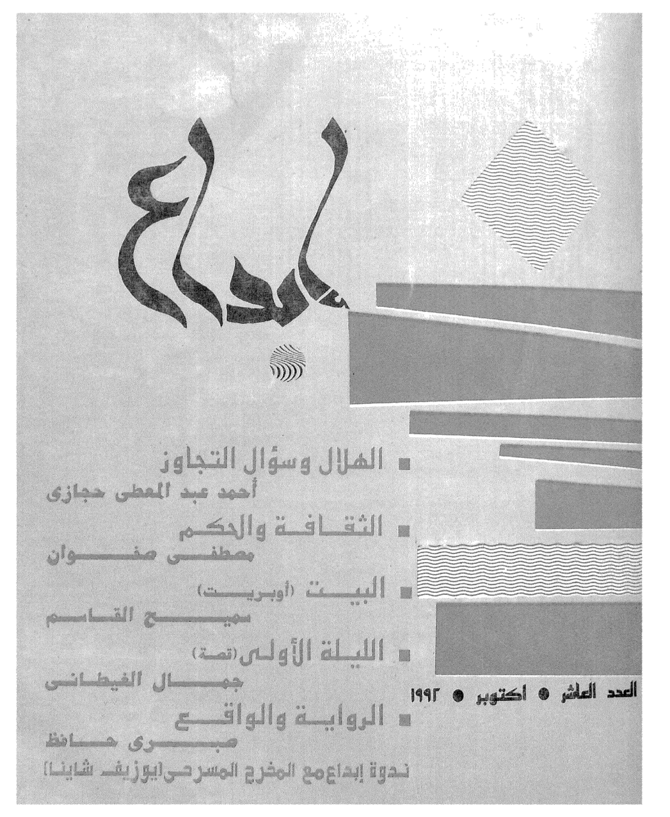
الأدب العربى ، والثقافة العربية ، وقصصا وأشعارا ، لشعراء من العرب ، وقصاصين من العرب ، ورسوما عربية ، كتلك الرسوم البديعة المتناثرة على صفحات « السنونو »

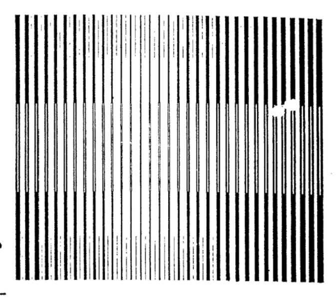
للروائية والرسامة « **دياتريك مورك** » والفنان الدانمركى « **يورن ستفدر** » لكى تكون « **السنونو** » حقا ، جسرا بين الثقافتين العربية والدانمركية .

إلى النقـاد والدارســين

مجـلة « إبداع » تدعو النقـاد والدارسين للمشاركة بدراساتهم فى تحرير عدد خاص تعتزم إصداره قريبا عن « الـرواية » . وتـرجـو المجلـة أن تكـون هـذه الدراسات فى الحد الذى يسمح بنشرها فى هذا العدد الخاص وأن تصل إليها هذه الدراسات فى حـدود الشهر الحالى (سبتمبر) .


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب


إبداع
الهلال وسؤال التجاوز
أحمد عبد المعطى حجازى
الثقافة والحكم
مصطفى صفوان
البيت (أوبريت)
سميح القاسم
الليلة الأولى (قصة)
جمال الغيطانى
الرواية والواقع
صبرى حافظ
ندوة إبداع مع المخرج المسرحي [يوزيف شاينا]
العدد العاشر • اكتوبر • ١٩٩٢





مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الادارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطى حجازى

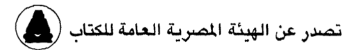
نائبا رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

مدير التحرير نمر أديب

المشرف الفنى نجوى شلبى





الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٥٠٠ ليرة ـ الاردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٣٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل

عن سنـة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكـومية او شيـك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٢ .

الثمن : جنيه واحد



السنة التاسعة ● اكتوبر ١٩٩٢ ● ربيع الآخر ١٤١٣

هذا العدد

أحمد عبد المعطى حجازى

الهلال
وسؤال التجاوز

حسنا فعلت دار الهلال حين جعلت احتفالاتها بمرور مائة عام على صدور مجلتها الأولى «الهلال» مناسبة لمراجعة مشروع النهضة الذى كانت «الهلال» منبرا من أهم منابره .

لقد شاركت «الهلال» منذ صدورها فى سبتمبر ١٨٩٢ بنصيب واف فى إعادة اكتشاف التراث العربى الأدبى والفكرى ، وفى فهم التاريخ فهما عقلانيا يحرره من أصوله الخرافية ، ويراه لا كما كان يراه السابقون دورات من المعجزات والكوارث تتكرر ، بل سلسلة من الأسباب والنتائج والتحولات يلعب فيها البشر أهم الأدوار .

ولقد وقفت «الهلال» بجانب حركات التجديد وناصرت حرية المرأة ، وبشرت بالوحدة العربية ، وتابعت التقدم العلمى فى أوربا ، ودافعت عن حقنا فى الاستقلال والديموقراطية .

فإذا كان موقفها فى المعارك التى دارت حول هذه القضايا قد اتسم بالاعتدال وربما بشىء من الأناة والحذر ، فهذا راجع إلى أن الطريق الذى قطعته كان شديد الوعورة مزروعا بالفخاخ . والذين

كانوا يفضلون من المعاصرين أن تقف الهلال فى هذه المعارك موقفا أصرح أو أحدّ ربما لم يكن يتاح لهم أن يحتفلوا بمرور مائة عام على ميلاد «الهلال» لأنها كانت ستضطر إلى الاحتجاب قبل أن تبلغ المائة ، كما احتجبت «العصور» و «المقتطف» .

ونحن لا ننتهز هذه المناسبة لندافع عن الاعتدال بل نذكر الجانب الإيجابى فيه . أما التقييم الشامل فنحن بعيدون عنه ، لأننا لن نستطيع أن نقيِّم مائة عام من العمل بمثل هذه الانطباعات . والتقييم الذى ننتظره لابد أن يقوم به فريق من الباحثين الجادين المخلصين يعملون على جبهات مختلفة ، فيحللون النصوص ، ويدرسون الظروف وردود الفعل ، ويرسمون اتجاه الحركة ، ويتابعون هذه الخطوط جميعا حتى تلتقى فى نقطة توضح لنا الدور الذى لعبته مجلة «الهلال» . وفى علمى أن بعض الدراسات الجامعية تناولت بالفعل مجلة «الهلال» فى بعض مراحلها ، فحبذا لو نشرت هذه الدراسات ، وحبذا لو تبعتها دراسة شاملة يتكافأ وزنها مع اكتمال العمر الأول لمجلة «الهلال» التى تبتدىء عمرها الثانى الآن .

إن «الهلال» التى صدرت لأول مرة منذ مائة عام لم يعد لها وجود . لأن الظروف تغيرت واللغة ، والفكر ، والكاتب ، والقارىء جميعا . كلهم تغيروا ولم يبق من «الهلال» القديم إلا اسمه المشرق الوهاج . وبإمكاننا أن نقول إن «هلال» القرن القادم لابد أن يكون «هلالا آخر» أكمل وأنضج من هلال القرن الذى ينصرم ، بقدر ما سيكون العالم فى الأعوام المائة القادمة أفضل وأسعد مما كان فى القرن العشرين .

هذه الحاجة إلى أن نتجاوز أنفسنا لنتجسد فى صور أفضل هى التى أوحت للإنسان بأسطورة الفينيق Phenix أو العنقاء ، ذلك الطائر الذى قيل إنه يعمر قرونا ، فإذا انقضى أجله احترق ، ثم انبعث من رماده أتم شبابا وجمالا !

لكن سؤال التجاوز ليس موجها لمجلة «الهلال» وحدها . بل هو موجه لحركة النهضة كلها ، هذه الحركة التى قطعت من عمرها قرنين من الزمان ، ومازالت ناقصة مبتورة غير مكتملة كأنها الصراط المعلق بين عصرين ، وكأنه محكوم علينا أن نقطع هذا الصراط فى حركة أبدية عودا على بدء . لا نملك الرجوع إلى ما كنا عليه من تخلف صريح ، ولا تواتينا الشجاعة ، لنقتحم بوابة العصور الحديثة فنصبح جزءا من حركة العالم المتقدم .

لماذا إذن ندور حول أنفسنا ولانتقدم ؟

هناك إجابات متعددة عن هذا السؤال ، منها هذه الإجابة التى أقدمها فيما يلى لأنها تبدو لى أكثر إقناعا . إن النهضة تطور شامل ذو طبيعة جذرية ينقل المجتمع بكامل قواه ومؤسساته من الركود والتخلف إلى الحركة والتقدم . وهذا لا يمكن أن يتحقق بغير أداة ، هذه الأداة كانت فى أوربا طبقة اجتماعية جديدة هى طبقة أهل المدن التى جنت عن طريق الحروب الصليبية من ناحية ، وعن طريق التجارة والنشاط المصرفى والمهن الحرة من ناحية أخرى ثروة ضخمة وثقافة جديدة تحولت بهما إلى قوة اجتماعية وفكرية مؤثرة .

لكن هذه الطريقة نشأت فى مجتمع يحكمه النبلاء ورجال الدين ، ويتناقض اقتصاده البدائى وثقافته الأسطورية وتشريعاته المستبدة مع مصالح هذه الطريقة الجديدة ونظرتها المتحررة للعالم وطموحها لأن تلعب فى المجتمع الأوربى المتخلف الدور الذى تؤهله له ثروتها وعلمها وفنونها . ومن هنا بدأ الصراع بين مطالب أهل المدن والأوضاع الموروثة عن العصور الوسطى ، فكانت الغلبة للفريق الأول ، أى لمشروع النهضة الذى تجاوز مرحلة الإحباط وتطور وتبلور فى عصر التنوير ، وتمثل قبل كل شىء فى إقامة التوازن العادل بين نصيب الدين ونصيب الدنيا فى نشاط الإنسان .

الدين علاقة بين الإنسان وربه فهو نشاط روحى فردى تنظمه المؤسسة الدينية . أما الدنيا فعلاقة بين المواطن وأخيه المواطن ، فهو إذن نشاط اجتماعى عملى تنظمه الدولة التى لا ينبغى لها

أن تتدخل فى أمور الدين ، كما لا ينبغى للمؤسسة الدينية أيا كان شكلها وطبيعتها أن تتدخل فى أمور الدولة .

من هنا تمكن مفكرو النهضة وعلماؤها من إقرار حرية الفكر . ومن إعادة النظر فى القوانين التى تحكم الطبيعة والمجتمع والإنسان . وبدأت حركة الكشوف الجغرافية والعلمية . وقامت الدولة على أساس من التعاقد الاجتماعى الحر بدلا من الأساس القديم الذى كان يجعل الحاكم ظلا لله ، ويجعل العلاقة بينه وبين المحكومين صورة من العلاقة بين الراعى والقطيع .

من هنا أيضا نشأت فكرة الأمة . وحلت الدولة الوطنية محل الامبراطورية المقدسة ، وأعلن الدستور ، وقام البرلمان ، ونهضت الطبقات الدنيا ، وتحررت المرأة ، ومشت فى عروق الأمم الأوربية هذه الدماء الجديدة التى دفعت بها العصور الحديثة التى نحاول منذ قرنين أن ندخلها فلا نستطيع ، ولا نملك عندئذ إلا أن ندور حول أنفسنا من جديد .

السبب إذن أن هذه الأداة التى تحققت بها النهضة الأوربية،هذه الطريقة الجديدة لم تظهر فى بلادنا كما ظهرت فى أوربا .

لقد كان الأوربيون خلال العصور الوسطى أكثر تخلفا منا ، والأصح أن نقول إننا كنا متقدمين بالقياس إلى العصر وكانوا هم متخلفين ، وهذا ما مكننا من غزوهم فى عقر ديارهم ، وإلحاق الهزائم بهم هزيمة تلو هزيمة سواء فى حركة الفتوح أو فى الحروب الصليبية . هذه الهزائم المتوالية التى حاقت بهم على أيدينا هى الصدمة التى أيقظتهم على تقدمنا وتخلفهم ، وهى الشرط الجديد الذى ولدت منه طبقة التجار والعلماء والمستكشفين والمهنيين الذين ترجموا علمنا واقتبسوا حضارتنا ، ثم ذهبوا أبعد فأحيوا التراث اليونانى الرومانى السابق على المسيحية ، وتسلحوا بهذا العلم الذى حصلوه وبالثروة التى جنوها فى معركتهم مع النبلاء ورجال الدين ، هذه المعركة التى خرجت منها النهضة منتصرة ظافرة ، وهذا ما لم يتحقق عندنا لا فى العصور الماضية ولا فى العصور الحديثة . فإذا كان قد تحقق منه شىء فهو لم يكتمل .

لقد كانت الدولة العربية الإسلامية إلى نهاية القرن الثامن عشر هى كل شىء فهى تحكم نيابة عن الله ، فتملك الأرض ، وتهيمن على التجارة ، وتحدد الأسعار ، وتصادر الثروات ، وتشن الحرب ، وتشرع وتقاضى ، وتنفذ . ولهذا تحول الفلاحون عندها إلى أقنان ، وتحول الصناع والتجار والعلماء إلى خدم .

والأمر كذلك بعد نشوء الدولة الحديثة فى أوائل القرن الماضى ، فقد اضطر الحكام العرب والمسلمون نتيجة للغزوات الاستعمارية الكاسحة إلى خلق جيش حديث ، وإدارة حديثة ، وصناعة حديثة ، ولهذا أرسلوا البعثات ، واستعانوا بالأجانب وأنشئوا المصانع والمدارس . وسمحوا بإصدار الصحف ، ووقعوا مراسيم بإنشاء مجالس نيابية . وفى إطار هذا السعى نشأت فى مصر طبقة اجتماعية جديدة كانت خليطا من أبناء المماليك والأتراك والعمد والتجار والعلماء والشوام المهاجرين . هذه الطريقة هى التى رفعت شعارات النهضة ، وحققت نجاحا لا ينكر ، لكنها وقفت غالبا عند مرحلة إحياء التراث ، ولم تتجاوزها إلى خلق ثقافة جديدة تصلح لهذا العصر الجديد .

نقطة الضعف الجوهرية فى هذه الطبقة أنها كانت فى أساسها طبقة من الموظفين الذين لا يملكون شيئا مما كان يملكه أهل المدن الأوربية فى عصر النهضة ، لا جامعات ، ولا بنوك ، ولا نقابات ، بل هم يدينون بوجودهم وبتقدمهم كأفراد وجماعة للدولة التى كانت مواقفها ومصائرها تنعكس طردا وإيجابا وسلبا على مواقف هذه الطبقة ومصائرها .

محمد على يبنى مصر الحديثة ، وجيوشه الظافرة تجتاح الجزيرة والسودان واليونان والشام وتتوغل فى الأناضول ، إذن يستطيع الطهطاوى أن يقرأ فولتير ، وكوندياك ، وروسو ، ومونتسكيو ، ويترجم الدستور الفرنسى ونشيد المارسييز ، ويبشر بفكرة الأمة ، والوطن ، والديموقراطية ، ويدعو المرأة إلى العلم والعمل . ثم تتحالف بريطانيا وروسيا والنمسا مع تركيا ، وترغم محمد على على الخروج من الشام وتسريح جيوشه وإغلاق مصانعه ومدارسه ، فيتراجع مشروع النهضة . وينفى الطهطاوى إلى السودان ، ويجلس تحت ضربات الشمس ولسعات البعوض يدبج قصيدة مدح فى سعيد يسترحمه ويناشده أن يعيده إلى وطنه !

وما حدث لمشروع محمد على حدث لمشروع اسماعيل ، وما حدث لمشروع اسماعيل تكرر فى مشروع جمال عبد الناصر .

○

هذه الإجابة نخرج منها بأن النهضة فى بلادنا لن تستأنف سيرها ، ولن تنجز أهدافها ، ولن تكتمل لننتقل منها إلى المستقبل إلا بشرط واحد ، هو ألا تكون النهضة عمل الدولة وحدها ، بل ينبغى أولا أن تكون قضية المجتمع بأسره ، وفى طليعته قواه الحية بمؤسساتها الشعبية المستقلة . أما الدولة فيكفيها أن تحرس حدود العمل القومى ، وأن تهيىء لجميع أطرافه فرصا متكافئة للسباق ، دون أن تكون هى طرفا فيه .

أريد أن أقول إن الديموقراطية هى الشرط الجوهرى لنكمل هذه النهضة التى لم تكتمل ولنخرج من حصار الدائرة لنتقدم فى الطريق المستقيم !



البيـــــت

«أوبريـت»

هى ـ هـو ـ كورس ـ فـرقة رقص تعبيرى ـ صور

هـــى

«هاجَرُ» الحزنِ والكبرياء
هاجرتْ
وعلى زندها هاجرَ الأنبياء
هاجروا
والتوتْ عن خطاهم دروب الرجوع

* *

والطيورُ التى هاجرتْ فى الشتاء
لم يُعِدْها جناحُ الربيع
وانا لم أزل فى ليالى الصقيع

طفلةٌ أجهشتْ بالبكاءْ
لسماءٍ تضيع
خلفَ حدِّ السماءْ

* *

والطيورُ التى هاجرتْ فى الربيع
نثرتْ ريشَها للفضاء
واختفتْ فى رفوف الدموع
غيمةً من رمادٍ
على أفُقٍ من دماء

* *

هل تعود ؟
هل تعود ؟
يا حبيبى البعيد ...
معصماى لإسورةِ العرسِ ،
لا للقيود
هل تعود ؟
لتشقَّ ستارَ الحديد
يا حبيبى القريبَ البعيد
ومتى يا حبيبى تعود ؟
ومتى يا حبيبى تعود ؟

كـــورس

فى قديم الزمان
كان نورٌ وكان
فى بلادِ الرؤى عاشقلن
إسمها « القدسُ »
وَهْوَ اسمُهُ « من تراه ؟ »
واسمُهُ « ضيَّعَتْهُ خطاه » ...
فى ظلامِ الزمانِ وظُلمِ المكان .

* *

فى قديم الزمان
كان نورٌ . وكان
فى بلادِ الرؤى عاشقلن

* *

فجاةً .. لم تكن فجاةْ
هبَّتِ العاصفة
اطفأَتْ ضَحِكاتِ البيوتْ
وقناديلَها الخائفة
فإذا كلُّ شىءٍ يموت
وإذا كلُّ شىءٍ يموت
بين أَسْنَانِها الراعفة ..
فى قديم الزمان

كان نورٌ . وكان

فى بلادِ الرَّدى عاشقان

إسمُها « القدسُ »

وَهْوَ اسمُهُ « من تراه ؟ »

وَاسْمُه « ضيَّعَتْهُ خطاه »

فى ظلامِ الزمانِ وظُلمِ المكان .

(صور من حرب ٤٨ وجموع اللاجئين تعرض

بالفانوس السحرى أو بالسينما ـــ

ترافقها « رقصة الجنون »)

* *

هـــو : شَـرَّدَتْنى الريـاحُ عن بابِ قلبى

شَــرَّدَتْنـــى وشرَّدتْ فىَّ شـــعبـــى

كيفَ أمضى ، فغربةُ الروح تمضى

فى ضيــاعٍ عــلى خــرائبِ دربِ

* *

قسمــةُ الخلقِ فى الــزمــانِ نهــارٌ

بعــدَ ليــلٍ وفــرحــةٌ إثــرَ كــرْبِ

ونصيبِــى مـــن الــزمــانِ ليــالٍ

تَصِــلُ القُطبَ فى الظـلامِ بِقُطبِ

أيُهـا المـوتُ فى الحيـاةِ كفـانى
ما تجرَّعتُ مِنْ مـراراتِ صَلْبى
ويمينـا بـاسـمِ الحيـاةِ يمينـا
لن يمـوتَ الهـوى ويشهـدُ ربّى
أنـا آتٍ . نهـرا يمـورُ صـلاةً !
فيـكِ يـا قُـدسُ منبعى ومصبِّى

* *

أنـا آتٍ . حبيبتـى انتظـرينـى
طـالَ ما صـدَّنى الغزاةُ فحسبى
أنا آتٍ . ناديتنى من ظلامِ السجنِ
نـاديـتِ .. مـن سـوايَ يلبِّـى ؟
ستشـقُّ الظـلامَ جمـرةُ روحـى
وتضىءُ الـدنيـا ، بثـورةِ حبّى !

* *

كـــورس : يـا صباحَ الغضـبْ طالِ ليلُ العربْ
آن أن يرفضوا آنَ أن ينهضوا
عاصفا من لهبْ
يا صباحَ الغضبْ

أمّتى . أمتى . هــــذه ثورتى
قبضةٌ للصّدامْ ويــدٌ للســـلامْ
فاسمعى صرختى
فى صباحِ الغضبْ
أرضُنا لن تكونْ باحةً للسجونْ
فارحلى من هُنا يا جيوشَ الخنا
إننا قادمون
فى صباحِ الغضبْ

* *

يا صباحَ الغضبْ طالَ ليلُ العربْ
آن أن يرفضوا آنَ أن ينهضوا
من سباتِ الحقبْ
فى صباحِ الغضبْ

(مشاهد من الانتفاضة تواكبها « رقصة الوعى »)

هـــى اراكَ . هنـا . الآنَ . بــين يـديّا
وإنــى احسُّــكَ . حــولى . وفيّــا
اشمُّــكَ فى رعشــةِ اليـاسمـين
قــريبا . جميـلاً . معــافىً . قــويّـا

أعدتَ على صهوات الرياحِ ؟

أجل . عدت لى يا حبيبى الوفيّـا

وكم خفتُ من طولِ شوقى إليكَ

وخـوفى عليـكَ وحـزنـى عليّـا

وهـا انتَ . حـرّاً تفـكُّ قيـودى

يـداكَ الأسـاورُ فى مـعصميّـا

اقبّـلُ بَـعثَـكَ حيّـا . فقبّـلْ

حليبَ الـرّضـاعِ عـلى شفتيّـا ..

* *

هـــو

اراكِ . ولكنّنــى لا أراكِ

وتُفلـتُ مـن قبضتـى بَـداكِ

فلا أنا مـا كنتُ أمسِ القريب

ولا أنـتِ أنتِ . ولستِ سـواكِ

تـغلغـلَ فى جسمـكِ الفـاتحـون

وروحُـكِ سرّى . وجَهْـرى هــلاكى

احبُّـكِ يـا قـدسُ . حُـبَّ حيـاةٍ

وحُـبَّ صــلاةٍ . وحُـبَّ امتـلاكِ

فمـن اينَ جـاءوا بحُـبٍّ يُخبِّىءُ

قُنبلَـةً فى جنـاحـىْ مَـلاكِ

ومن أينَ جـاءوا بنـارِ الجحيمِ

لـوجـهٍ تخيُّـرْتِـهِ فـاصطفـاكِ ؟

أحبُّـكِ يـا قــدسُ . حبَّ الفـدائىِّ

مستشــهـداً . ليـعيشَ فِـداكِ ..

* *

كـــورس

يحبُّكِ يا قدسُ

لكنَّ سوراً جديداً

يطوِّقُ سوراً قديما

يُحبُّكِ ،

جنَّتَهُ كنتِ يا قدسُ ،

كيفَ غدوتِ الجحيمَ الجحيما

يحبُّكِ يا قدسُ حيًا وميتا

وسوفَ يجيئُكِ

سوفَ يجيئُكِ من بابِ حطِّينَ والقاهرهْ

ومن بابِ بغدادَ سوفَ يجىءُ .

ومن بابِ بيروتَ والناصرهْ

ومن بابِ جلَّق يأتى

ومن بابِ مكَّةَ

من بابِ تونُسَ

بابِ الجزائرِ
بابِ الرِّباطِ
ومن كلِّ أبوابكِ الغابرهْ
وسوفَ يجيئُكِ حيّا ومَيْتا
وحيّا . براياتِهِ الظافرهْ ..

(صور من الانتفاضة . من تظاهرات التأييد العربية والعالمية مع « رقصة العودة »)

هــى

حلمتُ ببيتٍ صغيرٍ
وزوجٍ أميرٍ
وطفلٍ على العشبِ
فى ساحةِ البيتِ يلعبْ
وعندَ المساءْ
أشدُّ عليهِ الغطاءْ
واحكى لهُ كى ينامَ
حكايةَ فيلٍ يسابقُ أرنبْ
وجَدْىٍ يراوغُ ثعلبْ

* *

حلمتُ
حلمتُ بمن رحلوا يرجعون

ومَن قُتلوا يُبعثون
وفى شُرُفاتِ المنازلِ
عند أحبَّتهم يسهرونْ

* *

حلمتُ ..
حلمتُ بجارٍ وجارهْ
وأطفالِ حارهْ
بطابتهم يلعبون
وفى نَهَمٍ يأكلون
وفى فرحٍ يدرسون
حلمتُ ..

* *

حلمتُ ..
بوردِ السلام
يغَطِّى دروبَ الأنامِ
جميعِ الانامْ
حلمتُ ..
بأنَّ المدافعَ صارتْ أنابيبَ رَىْ
وأنَّ الشوارعَ ، كلَّ الشوارعِ
توصلُ حيًا بحىّ

وأنَّ الإلهَ يطلُّ علىَّ
وأنَّ النبىَّ
يشدُّ يدىَّ
حلمتُ ..
بأنِّىَ في الكونِ . والكونُ فىَّ
حلمتُ . حلمتُ .
فخذنى إلى الحُلمِ
خذنى إليكَ
وخذنى إلىَّ ..

* *

كـــورس

من انقاضِ القصف طَلَعْنا
من انقاضِ القصفْ
ونهضنا من نومِ الكهفِ
وغُربةِ اهلِ الكهفْ
عُدنا من أطرافِ الدُنيا
ملءَ جهاتِ الريحْ
بشهيدٍ حىٍ
وشهيدٍ يسند ظهرَ جريحْ
جئنا ،
صفًا تلوَ الصّفْ

جئنا ،

فوق رُكام الخوفْ

والآفاق تصيحْ

فرحا وتسابيحْ

يا ربَّ الأربابِ العادلَ

بارِك هذا الزحفْ .

* *

يا عبّادة شمسْ

يا جوهرة النَّفْسْ

إسمكِ فينا كانَ « يبوسَ »

وصارَ يبوسَ وصار القدسْ

يا مغفرة الشعب الصابر

كوني ضوءَ الحبِّ الطاهر

وقبابُك عيدٌ وبشائِر

وعلى سورك عُرسْ

يا اسمُكِ فينا كانَ « القدسَ »

وصارَ « القدسَ »

وصارَ « القدسْ »...

(سلايدز وصور متحركة من القدس ــ رقصة القدس) .

هو : سأفتحُ نافذةَ القلب
كى تدخلَ الشمسُ
يا قدسُ
لكِ وردةٌ من جراحى
ومن أضلعى سُنبلة .

هى : ولى منكَ ما سالَ فوقَ الصليبِ
ولى صخرةُ الطُّهرِ
والجُلجُلهْ

هو : أحبُّكِ ، ما شاء لى الله والحبُّ
من أعْصُرٍ غابراتٍ
إلى الأعصُرُ المقبلهْ
أحبُّكِ من كلِّ قلبى ، فما أجملَهْ !

هى : وإنّى أحبّك من كلِّ قلبى ، فما أجملَهْ
أنا لكَ كنتُ العروسَ
« يبوسَ »
وقدسا احبكَ
باسم المخلِّص
واسم الرسولِ
وآياتِ سبحانِهِ المُنزَلهْ

معا :

معا . يفرحُ الحزنُ والمرُّ يحلو
وتحتضنُ الليلَ شمسٌ تُطلُّ
معا نحنُ كنّا إبتداء الحياة
وملء الحَياة معا سنظلُّ
ونحلمُ ملء دمارِ الحروبِ
بسلمٍ عَلى العالمين يحلُّ
ونضرعُ : يا مستجيبَ الدعاءِ
اغثنا . ويا ايها الناسُ صلّوا
معا تَطْهُرُ الأرضُ من رجسِها
ويسمو بها روحُها المضمحلُّ
معا نحنُ ، قدسٌ وإنسانُها
وكونٌ على الفِ كونٍ يهلُّ
فيا وردةَ الموتِ فوحى حياةً
معا يفرحُ الحزنُ والمرُّ يحلو ..

(صور عمال وأطفال ، فلاحين ، وطلاب ، فنانين ورياضيين ـ رقصة فرح شعبية)

نشيد الختام

من وَجَعِ الغُربةِ والرِّدَمْ
وليالى الأدمعِ وَالدَّمْ

الجميع : سيُشَيَّدُ هذا البيتُ

ويُشَيِّدُ هذا البيتُ

فليأتوا ...

فلياتِ الأحبابُ المَهره

ولياتِ الأصحابُ البَرَره

فليأتوا من لبنان

من ليبيا والسودان

ملء المشرقِ ملء المغربْ

من أرجاءِ الوطنِ الطيِّبْ

فليأتوا

سيشيِّدُ هذا البيتُ

ويُشيِّدُ هذا البيتُ

فلتأتوا

ولتأتوا

يا أهلَ الأرض العربيّة

وجراحِ فلسطينَ الحيَّة

وقبابِ القدسِ الذهبيّة

بيتٌ للعربِ هو البيتُ

ولتأتوا
فلتأتوا
ولتأتوا ..

(موسيقى للفرح والعنفوان ــ رقص للحلم والأمل ..)

مصطفى صفوان

التوارث الخلاق والتوارث الآسن
أو الثقافة والحكم

الرأى الذى أريد شرحه هنا هو التفرقة بين الحضارة بما هى ظاهرة تنشأ بنشوء الدول والامبراطوريات وتنسجم ديمومتها مع لون من التوارث الراكد الرتيب ، وبين الثقافة بما هى ظاهرة أوروبية محض يمكن تحديد نشوئها بين عامى ١٠٥٠ ـ ١٢٥٠ على وجه الإجمال ، ويتمثل فيها نوع جديد كل الجدة من التوارث ، يكمن فيه سر قوة الغرب .

وهناك مفكر ألمانى من مفكرى القرن الثامن عشر . هو ليشتنبرج الذى عُرف بأقواله اللاذعة الذكاء التى لا تزال تغذى عقول المثقفين فى الغرب إلى يومنا هذا ، وبينها قول تصعب ترجمته ولكن مؤداه أن هناك حيلة صوتية فائقة[1] تقوم فى حمل الناس على الاعتقاد بأن شيئا قيل على الأرض قد نزل من السماء .

فإما أن يكون الأمر حقا أو يكون حيلة ليس إلا ، فهذا ما قد يختلف فيه الرأى . ولكن الشىء المؤكد هو أنه لا قيام لمجتمع على الأرض إلا استنادا إلى السماء .

ذلك أنه إذا كان من الصحيح والواضح أن القوانين تسنها الكلمة ، فمن الصحيح أيضا ـ وإن لم يكن من الواضح ـ أن هناك قوانين لا تسنها الكلمة بل تخضع لها ولا يتسنى تداولها بدونها .

خذ مثلا النهى عن الكذب : إنه ما من كلمة إلا تضمنت إشارة إلى الحقيقة ، دليل ذلك أن الكاذب نفسه ما كان يقدم على الكذب لولا مراهنته على تصديق المخاطب له ، أى على اعتقاده أنه يقول الحقيقة . من هذه الوجهة يمكننا النظر إلى النهى عن الكذب على أنه تذكير بهذه الإشارة المنبثة فى طبيعة الكلمة وإلزام بمطابقتها . ثم النهى عن القتل : من البين أن الكلام كان يفقد كل مسوغ ومجال لو حل لكل طرف قتل الطرف الآخر . كلما شب نزاع . من البين أيضا أن الخروج من المجتمع الضيق الذى ينشأ فيه الإنسان إلى المجتمع الاكبر سيكون من الصعوبة بمكان لو أن النكاح بين أعضاء الأسرة الواحدة كان مباحا . أضف

أنه لولا الإلزام برد العطاء لكان معنى ذلك أن العاطى يملك بلا حدود وأن المُعطَى يملك حقا لا يحده واجب، أى لانتفت المسئولية واستحـال تقسيم العمل - وهـو عماد المجتمع .

هذه القوانين الأربعة : النهى عن الكذب وعن القتل وتحريم الزنا بالمحارم ثم الإلزام برد العطاء ، مـا من مجتمع إنسانى إلا عرفها - ولا أقول احترمها - سواء فى صورة مكتوبة ، أو غير مكتـوبة ، ومـا من مجتمع نسبهـا إلى بعض أعضائـه مهما علت مكـانتـه ، لأن الشرعية والمكانة إنما يأتيان من الاحتكام إليها ؛ فهى موضوعة من قبل : وضعها الأجداد أو كائن يخرج من نطاق البشر أو يعلوهم .

الـدين فى المحل الأول هـو مستقر هـذه القوانـين وحصنها الحصين ، وهو من هذه الوجهة لحمة المجتمع وسداه أو كما يقول البعض فى الغرب هو التمثيل الذى يتجسد به الرمز فى حياة المجتمع الإنسـانى بما هـو مجتمع إنسانى . فإن اختلفت الأديان بعد ذلك فلأن كل دين يضيف إلى هذه السنن العامة المشتركة سننا مستمدة من عرف المجتمع الذى يظهر فيه أو تُصلح من هذا العرف . ثم إنه لابد لكل دين من أن ينص عل من هم الذين تحق لهم مخاطبة الناس باسم السماء ؛ أهم السلف أو الرسل أو الحكام أو الكهنة أو العلماء، إلخ. ثم لابد له أيضـا من النص على شعـائر العبـادة وفى مقدمتها الصلوات والقرابين . من هنا تختلف الأديان وتتصارع كأنما قدر على الإنسان ألا يخدم الله دون أن تقترن خدمته باستخدامه من أجـل تعزيـز نرجسيـة الجماعة أو تعزيز «ذاتيّتها» .

قد يقال إن هذا الكلام إنما ينطبق على المجتمعات القديمة وإننا اليوم بصدد مجتمعات متغيرة تتقدم نحو اللقاء على أرض جديدة هى أرض العلم لا الدين . ولكن هذا الرأى يكذبه ما نراه اليـوم من احتدام المشـاعر والحركات الدينية سواء فى الشرق أو فى الغرب احتداما لا مثيل له منذ عهد الحـروب الصليبية ، فضـلا عن اشتداد العنصرية . فالدلائل تـدل بالأحـرى على أن مالرو لم يجانب الصواب فى قوله : «إن القرن الحادى والعشرين سوف يكون قرنا دينيا أو لن يكـون» فإذا عدنا إلى الماضى تبين فساد هذا الرأى من أساسه فالعلم الحديث يرتبط ظهوره بأسماء أربعة : كوبرنيك ، وكان من رجال الكنيسة وذا نفوذ واسع فى بولندة ؛ وكبلر ، وكان قد ذهب إلى جامعة توبنجن لدراسة اللاهوت إلا أن أسـاتذتـه تبينوا من تمكنـه من الريـاضة وتمكن الرياضـة منه مـا جعلهم يفرغـون له منصب أستـاذ الرياضة والأخلاق بجامعة جراتس ؛ ثم نيوتن الـذى تزيد كتاباته فى اللاهوت وتفسير التوراة عما كتب فى علوم الطبيعة . يبقى جاليليو ، ولكن لجاليليو قصة .

إن جـاليليو هـو أول رجل فى التـاريخ أدرك تمـام الإدراك أن ثمـة نسقا آخـذ فى الـزوال ، هـو النسق الأرسطى إن لم يكن نسق النظرة الطبيعية إلى الأشياء باعتبارها جواهر فردية تحمل ما تحمل من الصفـات التى يختلف العلم باختلاف أنحاء إسنادها إليها كالكم والكيف والمتى والأين ، دون نسيان الجنس كالجماد والحيوان والإنسان ، وأن نسقا جديدا كل الجدة كان بسبيل الظهور ، نسقـا يكون العلم بحسبـه هو العلم الرياضى ليس غـير ، وهو مـا يعنى تحول العـالم إلى حروف وأعداد تتركب منها المعادلات وتحول العالم إلى ذات لا علاقة لها بالذاتية ، فهى مجردة من كل صفة

سيكولوجية أو حتى إنسانية وإنما يقتصر تعريفها ، كما تم على يد ديكارت ، على الفكر وحده ، وأكاد أقول : على الفكر الحسّاب . ثم إن تحسينه للعدسات مكن جاليليو من اكتشاف أقمار المشترى الأربعة ، مما كذّب عيانا ، إذا جاز التعبير ، الادعاء بكون الأرض هى المركز الثابت الذى تدور حوله وحده الأفلاك ، وجعل من الصعب الأخذ بالمخرج الذى دعت إليه الكنيسة ، الا وهو التسليم بأن مذهبى كوبرنيك وبطليموس يستويان من حيث لا يعدو كلاهما أن يكون «إنقاذا للظواهر» أما الحقائق فلا يعلمها إلا الخالق ـ هذا بينا اعتقد جاليليو مثل كيلر من قبله ونيوتن من بعده ، أن من أكبر نعم الخالق علينا منحنا القدرة على أن نعلم بعض ما يعلم ... من الحقائق . أضف أن جاليليو كان داعية من الطراز الأول انفرد بأسلوب يعد أحسن ما عرفته اللغة الإيطالية من النثر خلال القرن السابع عشر ، وأن حماية آل ميدسيس وإغداقهم المعونة عليه قد أثارا حفيظة اليسوعيين ودسائسهم على نحو يذكر بما حيك حول روبرت أو بنهايمر ، مفجر القنبلة الذرية ، أيام الماكارثية بالولايات المتحدة . خلاصة القول أن اصطدام جاليليو كان اصطداما بالأرسطية قبل أن يكون اصطداما بالكنيسة وأن مثوله كارها أمام محكمة التفتيش بروما لا يدعو إلى الشك فى صدق إيمانه بالكنيسة الرومانية المقدسة . إن قرن العباقرة ، كما سمى القرن السابع عشر ، كان يزخر بعباقرة العلم والدين معا : ابلغ دليل عن ذلك باسكال .

ثم حتى فى عصرنا هذا ، الا نعلم إلى أى مدى بلغ امتعاض أينشتاين حين بدأت نظرية الكوانتا تشكك فى الجبرية الآلية التى كانت سمة من سمات العلم منذ استتب على يد نيوتن ، وكيف عبر عن امتعاضه هذا بقوله : «الله سره خفى ولكنه لا يلعب بالزهر» . أريد بهذه الإشارة القول ـ وإن لم يتسع المقام للخوض فى شرح ما أقول ـ بأن رجل العلم يتضمن موقفه تسليما صريحا أو غير صريح بأن فوق كل ذى علم عليم ، هو مشرّع الكون لا مشرع القوانين الإنسانية وحدها . فالتعارض بين العلم والدين لا وجود له إلا فى كتب الفلاسفة وأدمغتهم ـ يبقى أن نسأل : ما معنى العلمانية إذاً ؟

إن العلمانية لا تعنى استقلال المجتمع الإنسانى عن الدين . فهذا أمر محال دفعت الاشتراكية غاليا ثمن جهله أو تجاهله . فالدين روح المجتمع أيا كان،وليس «روح مجتمع بلا روح» .

هل تعنى العلمانية إذاً استقلال الحكم أو الدولة عن الدين ؟ الجواب أيضا : كلا . وإلا فما معنى الرموز والشعائر ، كالأعلام التى يموت من أجلها المواطنون ومراسيم التتويج أو افتتاح البرلمان أو القسم الذى يؤديه رئيس الولايات المتحدة ويده على التوراة ؟ ولا أتحدث عن المؤتمرات الصحفية : يكفى أن يشهد القارىء على شاشة التليفزيون السيد ميتران وهو يتحدث فى أحد هذه المؤتمرات ليرى صورة مُثلى من صور «الكهانة السياسية» . ولا يدهش القارىء لهذا التعبير فلا قيام لحكم إلا بالدين ، فإن ادعى مناهضته أو الاستقلال عنه فلن يخرج عن أن يكون دينا مضادا . ومنه ضرورة الشعائر بما هى همزة الوصل بين الأرض والسماء أو بما هى أسمنت الاعتقاد وعنوانه .

إن الإجابة عن سؤالنا عن معنى العلمانية يقتضى الانتباه إلى أن لكل حياة اجتماعية بعدين . **أولهما**

البعد الأفقى ، وهو يتلخص فى حصيلة الأفكار التى تشمل المعارف التقنية ، كتلك المتعلقة بمسح الأراضى ، أو صناعة الخزف أو تحصين المدن ، كما تشمل المعتقدات ، سواء ما تعلق منها بالدنيا ، أى بتوزيع المحال والقوى الاجتماعية ، أو بالدين ؛ أى الفروض والعبادات . وكثيرا ما يصعب الفصل بين الجانبين ، المعرفى والاعتقادى ، فى الواقع وإن تميزا فى الذهن . وربما كان من أوقع الأمثلة على ذلك ما نعلمه من مساهمة علماء الرياضة الإسلاميين كثابت بن قرة والخوارزمى والكاشى فى تطوير العلم الرياضى - وهو أبعد المجالات عن الاعتقاد . فإليهم يعود الفضل فى نقل مركز الثقل فى هذا المجال من الهندسة إلى الجبر ، وأغلب الظن أن هذا التطوير لم يكن مقطوع الصلة بكثرة المشكلات المتعلقة بتوزيع االتركات ، وهى مشكلات ما كانت لتظهر فى مجتمع يقضى بأن تؤول التركة كلها إلى الابن الأكبر وحده .

أما البعد الثانى فهو البعد الرأسى ، وأعنى به التوارث من جيل إلى جيل . هذا التوارث هو ما نسميه بالتربية التى تقوم بها الأسرة أولا ثم تتولاها بعد ذلك منشآت الدولة والدين . وإن لم يغب عن القارىء أن الأسرة نفسها نتاج للدولة والدين اللذين يتوليان أو يتولى أحدهما عقد الزواج وحله . وتقوم العلمانية ، حسب تعريفى لها ، فى ظهور طريقة من طرق التربية أو التوارث مستقلة ولو إلى حد عن هذين الطريقين . هذه الطريقة هى الثقافة التى بدأت بالإشارة إليها كظاهرة أوروبية محضة ، خرجت إلى الوجود بين منتصف القرن الحادى عشر ومنتصف القرن الثالث عشر .

ذلك أن هذه الحقبة قد ضعفت خلالها إلى أقصى مدى قوى الإمبراطورية الجرمانية التى أسسها شارلمان أو ضعف على الأقل ادعاء كونها الوريثة الشرعية للإمبراطورية الرومانية فى مواجهة الدول الناشئة على يد الملوك وبخاصة فى انجلترا وفرنسا . ولكن هذه الدول الناشئة كانت لاتزال دولا ضعيفة ، بعيدة عن أن تنتشر فى كل مناطق أوروبا . ومنه كانت الكنيسة هى الدولة الأولى فى هذه القارة حتى أن بعض المؤرخين لا يتردد فى الحديث عن «المملكة البابوية» كانت هى التى تتولى الدفاع عن حدود أوروبا فى وجه غزوات المسلمين فى الجنوب وغزوات القبائل النورماندية والإسكندنافية فى الشمال ، كما كانت هى التى شنت الحروب الصليبية جنوبا وشنت أيضا حملاتها التبشيرية شمالا ، فى الدنمارك وبلاد البلطيق التى ظل بعضها . مثل ليتوانيا ، يدين بالوثنية إلى القرن الثالث عشر . أى كانت هى الدولة المسئولة عن علاقات أوروبا بالخارج . ثم هى التى كانت تتولى أيضا مهام الدولة فى الداخل . كجمع الأموال وتعبئة الجيوش والأساطيل وبناء المدن والثغور والمستشفيات والكنائس والإشراف على عقود الزواج ومراسيم الدفن وتوزيع التركات وتعداد السكان . أما التربية والتعليم فغنى عن البيان أنهما كانا بيدها وبيدها وحدها . صحيح أن الفصل بين السلطتين الزمنية والروحية بند من بنود العقيدة المسيحية لم يغب قط غيابا تاما عن ضمائر المسيحيين استنادا إلى قول المسيح : « اعط لقيصر ما لقيصر ولله ما لله» ولكن من بنود هذه العقيدة أيضا أن السيد المسيح قد سلم بطرس السيفين ، سيف الدنيا وسيف الدين . ومنه ثار السؤال : ومن هو خليفة بطرس ؟ كان رأى الكنيسة أن السيفين سيفاها أحدهما ملك لها ، والآخر مجعول لخدمتها ، هى وحدها التى تملك حق

توجيهه على النحو الذى تراه . أما الملوك فكان كل منهم يرى أنه وحده الخليفة ـ بصفته ملكا .

ولكن الأمر الذى يهمنا فى المحل الأول هو أن الحروب الصليبية كانت لها نتائج ما كانت تتوقعها الكنيسة . فهى أدت إلى تعدد الصلات بين المسيحية والإسلام ، وبذا عثر الأوربيون على ما كانت تذخر بـه الحضارة الإسلامية من نفائس التراث اليونانى أصولا وترجمات وشروحا . فضلا عما عثروا عليه فى بيزنطة .

ومنه انتشرت فى المدن التى كثر عددها خلال هذه الحقبة طبقة من النـاس لا شغل لهم سـوى الدرس والتدريس . هؤلاء المشتغلون بأذهانهم . إذا أردنا لهم اسمـا يـعـبر عن رؤيتـهم لأنفسـهم وعـن دورهم الاجتمـاعى فى هذا المعتـرك ـ تكونت حـولهم حلقات يؤمها أناس من طبقة ناشئة هى طبقة البورجوازيين أو سكان المدن ، وتكونت منهم ومن مُريديهم فئة جديدة ظهرت فى مجتمع لم يكن التجار فيه أو الصناع أو رجال الكنيسـة أو النبلاء يـرون أنفسهم عـلى أنهم أفـراد متساوون أمام القانون بل على أنهم فئات لـكل فئة منها حقوقها وامتيازاتها . فقد كان من شأن الصراع الدائر بين الكنيسة والإمبراطورية وبين كليهما والملوك ثم بين هؤلاء والنبـلاء أن تمكنت كل شـريحة من شـرائـح المجتمع الأوروبى من التضامن دفاعا عن مصالحها فى شكل رابطة **جامعة** (ومنه اسم «الجامعة» بالمعنى الذى نعـرفه اليـوم) سميت أيضـا بـالمتجسـديـة . هـذه المتجسديات كـانت خلقا من خلق المجتمـع الأوروبى لا جذور له فى القانون الرومانى ، لم تلبث أن صارت قوة يحسب لها حسابهـا ، حتى أن الحديث عن «الملكيـة المطلقة» إنما يصدق فقط من حيث كان الملوك يريدون إسناد مشروعيتهم إلى الحق الإلٓهى ، أما فى واقع الأمر فكان كل ملك لا يعمل إلا بمشاورة مجلس يضم ممثلين لمختلف الفئات . على هذا الغرار إذاً تكاتف المفكرون الذين نتحدث عنهم فخرجت منهم قوة محدثة يكفى فى الدلالة على منحاها ذكر مـا ردّ به أحـدهم على سَلَفِىٍّ اقترح عليه مناظرة فى مـوضوع الحيـوانات ، قـال : «يصعب علىّ الحديث عن الحيوانات . فأنا قد تعلمت من أساتذتى العرب أن أتخذ من العقل مرشدا ، أما أنت فتقنع بأن تتبع أسيرا قيد السلطة المُهَوِّلة . أهناك اسم آخر للسلطة غير القيد ؟[1]» ولم يلبث أن تشكلت من هؤلاء ومن طلبتهم جـامعات ـ بـالمعنى المعـروف للكلمـة هذه المـرة ـ انتهزت الصـراع بين الأطـراف المختلفة لتحتفظ باستقلالها فى وضع لوائحها وبرامجها وموادها وتأسيس أبنيتها . يغدق عليها كل طرف المال لما يراه من تصاعد نفوذها بين الشباب فتـأخذ المـال بشروطها ، فإن لم تُقبل أخذته من طرف آخر .

مثال ذلك أن الهبات التى أغدقها فردريك بارباروسا عـام ١١٥٨ على جـامعة بـولونيـا كيما تمنـح الطلبة الأجانب حق السكن بها كان من آثارها أن صار للطلبة الذين وفدوا إليها مع عائلاتهم نفوذ كبير فى تصريف أمورها وإن قل فيها الاهتمام بالدراسات اللا هوتيـة بينما زاد زيادة كبرى فى مجال العلوم المدنية وبخاصة القانون حتى صارت لها فى هذا الميدان مكانة دوليـة مؤكدة . بينما جرت الأمور على نحو مختلف فى جامعة أخرى حظيت بذات المكانة ، هى جامعة باريس : فلقد أمر البابا هونوريوس الثالث عام ١٢١٩ بحذف دراسة القانون المـدنى بها وذلـك فى أغلب الظن تحت ضغط فيليب الثانى ملك فرنسا الـذى كان يخشى آثـار هذه

الدراسة على القانون الجارى بحكم العرف فى فرنسا ، لكنه عوّض ذلك بمزايا جعلت منها كعبة الدارسين فى الفلسفة واللاهوت حتى صار عدد الطلبة الأجانب بها يزيد عن عدد الفرنسيين . هذا فى حين احتفظت جامعة أكسفورد التى لم تكن قد حظيت بعد بالمكانة ذاتها بطابعها التقليدى فى دراسة اللاهوت فركزت تعليمها على شرح الكتاب المقدس ، ولم تبد إقبالا على المسائل الفلسفية التى أثارها أرسطو وابن رشد وابن سينا بينما أولت كتبهم فى الطبيعة كل عناية . فلا غرو أن خرج منها فرانسيس بيكون .

هذه الجامعات التى لم يدخل ظهورها فى حساب الكنيسة كانت حصونا منيعة لتوارث الفكر المستقل عن الحكم (لا ننسى أنّا تحدثنا عن الكنيسة من حيث كانت هى الأخرى دولة) ، وبهذا المعنى أقول إنما كانت مؤسسات علمانية . فهى بحكم دساتيرها قد جندت أذكى المدرسين وأعلمهم وضمتهم فى متجسديات بعيدة عن مسئوليات الحكم الكنسى. خلاصة القول إن القرن الثالث عشر قد شهد للمرة الأولى هذه الظاهرة الجديدة كل الجدة : حلول المدرس محل الأسقف والقس كشارح للمذاهب والنصوص . لا بل إن الأساتذة والمدرسين لم يلبثوا حتى حلوا محل الأساقفة وغيرهم من رجال الدين كمبدعين خلاقين للمذاهب ، تتأثر بتعاليمهم الكنيسة نفسها . أضف إلى ذلك أن خريجيها كانوا هم العناصر التى لا تستغنى عنها دولة من الدول سواء فى مجال القانون أو فى مجالات المشروعات الهندسية أو الطب أو الفنون أو المعمار . فالدولة لم تنشىء الجامعات فى أوروبا وإنما قامت بفضلها* . فإذا كان من المغالاة أن نقول إن الإنسان قد بلغ سن الرشد عام ١٢٥٠ ، إلا أن من الحق ، كما لحظه أحد المؤرخين ، أنه قد أخذ عندئذ فى الوقوف على قدميه واكتشاف الدنيا من حوله . ولولا ذلك لما كان ظهور العلم وظهور العصر الحديث . فكيف يكون كوبرنيك بدون جامعة بولونيا أو كبلر دون توبنجن ؟ إن جاليليو ما كان ليكون لولا الجامعة التى درَس ودرَّس بها ، جامعة بادوا ، ولا نيوتن بغير كمبردج .

أما فى الشرق ، فقد سارت الأمور مسارا مختلفا لا أحتاج إلى الإطالة فى وصفه . فالشرق مهد الحضارات . فيه ظهرت الدول مع ظهور الكتابة التى لولاها لما تحولت هذه الدول إلى إمبراطوريات . ولكن نزوع الدولة الطبيعى إلى استعباد الدول الأخرى وإلى استعباد شعبها . إذا استطاعت كان من شأنه أنه حتى هذا الفن نفسه ، فن الكتابة ، قد أخضعته الدولة لأغراضها فمنعته عن الشعب وجعلته حكرا مقصورا على طبقة من موظفيها . أهو أمر يخلو من الدلالة أن نرى الأرض التى ظهرت فيها الكتابة لايزال شعبها يعانى الأمية إلى حد بعيد ؟ إنه إذا كان الدستور الأمريكى ينص ، فيما أظن ، على أن الله بصير بالشعب فالأصدق القول فيما يتعلق بنا إن الشعب لا يفلت من عين الدولة . هذا الذعر الدفين من الدولة الذى يمتد إلى آلاف السنين ، هذا الذعر الذى هو أخبث رذائل النفس كما يقول بولجاكوف ، قد أفسد حتى وظيفة الكلمة عندنا فصارت ، وهى المجعولة لتكون أداة يربط بها الإنسان نفسه أمام ضميره أو أمام البارى ـ صارت أداة للزوغان . حتى إنى لأشك فى أن تكون «إن شاء الله» التى نردف بها كل اتفاق أو وعد صادرة عن إيمان حى وليس عن تجنب للمسئولية بتركها لمن وسع صدره ..

إلى متى ؟

أقول «الدولة» ولا أقول «الدين» . صحيح أن الدين محافظ بطبعه . ولكن هذه السمة إنما تعنى فى المحل الأول المثابرة ، مثابرة الجماعة ، على البقاء . أما محافظة الدولة فتعنى الاستئثار بمقاليد الحكم وبمزايا الطبقة التى يخرج منها القائمون بأمره فالقول بأن غلبة الغرب على الشرق تعود إلى الاختلاف بين المسيحية والإسلام ـ وهو قول شائع فى الغرب ـ يبدو لى اعتقادا مريبا يدحضه من جهة أن الإسلام قد اتسع فى بعض عصوره إلى جدل حاد خصب بين «أصحاب الرأى» و «أصحاب الحديث» ، ويدحضه من جهة أخرى أن المسيحية نفسها حين استقرت فى الشرق ، فى بيزنطة ، فحذا أباطرتها حذو ملوك الفرس ـ ملوك الملوك كما كانوا يسمون أنفسهم ـ ونقلوا عنهم أبهة بلاطهم وترفه ومراسيمه مثلما صنع الأمويون والعباسيون ، قد آلت إلى الزوال دون أن تترك ـ عدا بعض الأيقونات ـ أثرا يعتد به بالقياس إلى الإسلام أو إلى المسيحية الغربية .

فالأصدق أن الإسلام منكوب بالشعوب التى غزاها من حيث هى شعوب نكبت بدورها بنظم وأجهزة سياسية مكرسة . مهما تنوعت ، لتأمين هيمنة الدولة على جميع مرافق الحياة . والنتيجة الأمَرّ هى أنا صرنا شعوبا تهلل لكل من دارت برأسه ، سواء أكان فردا أو جماعة أو مؤسسة ، أنه وحده مصلحها ، شعوبا تجرى جيلا بعد جيل وراء المهدى المنتظر دون أن تعرف بعد الخيبة إلا الخيبة !

فماذا عن الثقافة بيننا ؟ إذا أردنا بالثقافة امتدادا لما عرفتها به من كونها منهجا للتوارث المبدع ـ تلك الحركات الفكرية التى يتجاوب معها الشعب كافة وينقسم بين مناصر ومعادٍ وإن لم تفقه الغالبية منها شيئا ، وإذا تركنا جانبا الحركات الضخمة الجارفة كحركة الانوار التى أدت ـ مع عجز الدولة عن اداء مهامها ـ إلى اندلاع الثورة الفرنسية أو كتفجر المذاهب الاشتراكية مع تصاعد المدنية الصناعية خلال القرن التاسع عشر ، واقتصرنا على الحركات الفكرية المحدودة النطاق كنظرية التطور فى مجال العلم أو السوريالية فى الفن أو البنيوية فيما يسمى بعلوم الإنسان أو الوجودية فى الفلسفة ، فاقصى ما نستطيع قوله هو أن مصر ـ ولنقصر حديثنا عليها ـ لا تخلو من المثقفين ولكنها تخلو من الثقافة .

ومنه يتبين أن مهمة مثقفينا لا تقوم فى الدفاع عن الثقافة أو فى التنبؤ بمستقبلها بل فى خلقها خلقا ، وهو محال إلا أن يتخذوا من الخالق قدوة . فليبدءوا من حيث بدأ . قال لرسوله : اقرأ .

حين يتولى مثقفونا صنع الحروف من كل مادة صالحة . خشب أو معدن أو بلاستيك ،

وحين تنتشر الحروف على أرض مصر انتشار التراب ، وحين يتمكن أبناؤها من أن يركبوا من هذه الحروف آيات من الكتب المنزلة أو أبياتا من الشعر أو الزجل ، أو بعضا من الأمثلة الشعبية أو ما يروق لهم من الخواطر ،

وحين يكوّن مثقفونا حلقات تقوم بتعليم من أراد فنون الرسم والنحت والشعر والرواية والصحافة والسينما والمسرح ، عدا المبادىء فى مختلف العلوم ، وحين يجرءون ـ رغم محبتنا لها ـ على كسر حاجز الفصحى التى تجعل منهم سواء أرادوا أو لم يريدوا طبقة من

«الخاصة» الذين يقرأ بعضهم ما يكتبه البعض الآخر دون أقل تجاوب مع «العامة» ، فيبدأون على الأقل بأن

يقدموا لهؤلاء المسرحيات المكتوبة باللغة الدارجة إن تأليفا وإن ترجمة ،

وحين ينجحون فى الحصول على الأموال التى تحتاج إليها مشاريعهم من أثرياء المصريين ذوى الهمة أو الذكاء ،

وحين يصمدون فى وجه الضغط ـ إن لم يكن الردع ـ الذى لن تتوانى الدولة عن ممارسته إزاءهم ،

حينئذ يجوز القول : بدأ شعاع من الثقافة يشرق على مصر ، بدأنا نقف على أقدامنا .

---

* ومنه نعلم السر فى إفلاس التعليم الجامعى فى بلاد العالم الثالث ، وهو الأمر المعلوم وإن احتواه الصمت كالشأن مع إفلاس الاقتصاد (الاشتراكى) فيما مضى .

صــــبرى حـــــافظ

الروايـــة والـــواقـــع

متغيرات الواقع العربى
واستجابات الرواية الجمالية

لا شك أننا نعرف جميعا أنا نعيش فى عالم سريع التغيير ، وإن هذ االتغير يأخذ شكل العاصفة عندما يتناول الحديث واقعنا العربى ، ولا يمكن أن نتصور أن الكاتب العربى فى معزل عن هذه التغيرات ، لأن الكاتب الحقيقى هو ترمومتر قياسها ،ومن هنا سنحاول فى هذه الدراسة أن نتعرف على طبيعة التغيرات التى انتابت علاقة الرواية بالواقع الحضارى الذى تصدر عنه ، أو بالأحرى بكل مكونات الإطار المرجعى الذى تصدر عنه وتسعى للفاعلية فيه . وتعمد هذه الدراسة إلى الكشف عن هذه التغيرات من خلال الوعى المستمر بعملية التفاعل بين كل الاستراتيجيات النصية التى يستخدمها الكاتب ، وبين مختلف مكونات الإطار المرجعى الذى يتعامل معه ، بما فى ذلك موكوناته النصية والاجتماعية . ذلك لأنها تنطلق من التسليم بوجود علاقة ما بين النص والواقع لأنها توقن باستحالة كتابة نص لا دلالة له ، وبالتالى لا صلة له بالواقع الحضارى الذى ينبثق عنه . ليس فقط لأن اللغة كائن اجتماعى بالدرجة الأولى ، ولا لأن عمليات تخليق الدلالة تنطوى على استخدام مجموعة متداخلة من العناصر الفردية والاجتماعية ، وتكشف عن مدى تراكب الأفاق المتعددة التى يمكن تأويل النص الأدبى فى إطارات حركتها الفاعلة . ولكن أيضا لأن النص الأدبى عمل مطروح أساسا فى ساحة عملية التوصيل ، أى أنه خطاب مهما كانت درجة انغلاقه على ذاته ، وتعقيد شفراته ، يسعى إلى الوصول إلى القارىء ، وإلى إحداث استجابة ما له لديه .

وحتى نتعرف على طبيعة التغيرات التى انتابت العلاقة بين النص الروائى العربى والواقع الذى يصدر عنه ، تلجأ هذه الدراسة إلى خلق علاقة تناظر وتواز بين ثلاث مجموعات من المتغيرات تنقسم كل مجموعة منها إلى قسمين أو بالأحرى مرحلتين منفصلتين وإن كان بينهما شيء من التداخل . وتعى الدراسة أن بالإمكان تقسيم كل مرحلة من هاتين المرحلتين إلى مراحل جزئية ، ولكنها

تسعى إلى تلمس الفروق الرئيسية ، وإلى تغليب بعض الخصائص العامة التى تبرز عملية التحول بشكل واضح ، **وأولى هذه المجموعات الثلاث هى مجموعة التغيرات الحضارية بما فى ذلك التغيرات التاريخية والاجتماعية والنفسية والقومية ، وثانيتها هى مجموعة المتغيرات المتعلقة بموقف الكاتب من تراثه النصى ، ووعيه بهويته وهوية النص الذى يبدعه ، وبنوعية الحوار الذى يجريه النص الروائى مع هذا التراث ، سواء أكان هذا الحوار بالقطيعة أو بالاندماج الكامل فيه . وثالثتها مجموعة المتغيرات الفنية المتعلقة بطبيعة الاستراتيجيات النصية ، ودلالات الشكل ، والوظائف الفنية المختلفة التى يستخدمها الكاتب فى نصه الروائى** . ومن خلال هذه المجموعات الثلاث المتداخلة والمتفاعلة ، تكشف الدراسة عن طبيعة هذا التغير الذى انتاب قواعد إحالة النص الروائى إلى الأطر المرجعية التى ينبثق عنها ، ونوعية الحوار الذى يقيمه معها ، والذى يشارك فى بلورة وعيه بذاته وبطبيعة الدور الذى يؤديه فى الواقع الاجتماعى الذى صدر عنه .

ولنبدأ بالتعرف على التغيرات التى انتابت هذا الواقع العربى ، على الصعيد المعرفى الذى ينطوى على البعدين التاريخى والأيديولوجى على السواء . ورصد ملامح الواقع العربى الذى أنجب ما ندعوه بقواعد الإحالة التقليدية للواقع . ونلاحظ فى هذا المجال أن الواقع الذى ساد تاريخنا منذ بدايات عصر النهضة وحركة الإحياء ، وحتى نكبة ضياع فلسطين التى جاءت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، اتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الريفية أو التقليدية للعالم . وهى الرؤية المنبثقة عن درجة عالية من التجانس الثقافى الذى يمكن القول معه بنوع من المجتمع المستقر والمتكامل من حيث الوظيفة السوسيولوجية ، مجتمع يحكمه نسق اجتماعى واحد .. وينهض على آليات الاعتماد الفردى المتبادل بين أفراده وجماعاته وشرائحه الاجتماعية المختلفة ، وهو اعتماد لا يخلو من توتر ، ولكن توتراته لا تبلغ درجة الصراع ، وغالبا ما تنفثىء لصالح استمرارية الرؤية الريفية ذات الطبيعة الرعوية والسلطة الأبوية ، بالمعنى الرمزى والحرفى معا ، ذلك لأن قوى الوحدة فى مثل هذا المجتمع أفعل من عوامل الفرقة والتفتيت ، ولأن الفضاء الاجتماعى فيه قادر على أن يكون فضاءا شاملا شبه موحد يسع مختلف الأفراد والقوى الاجتماعية ، ويحقق عملية التفاعل الخلاق بينها . ولهذا كان ثمة إحساس قوى فى مثل هذا المجتمع ذى الطبيعة الأبوية بالانتماء إلى هذا الواقع بين أفراده ، إذ يعرف كل منهم بالضبط مكانه فى هذا الفضاء الاجتماعى الأليف الذى تسوده روح التعاون وقيم الإخاء التى لم تتكشف بعد عن خوائها ، أو عن إخفائها لآليات الاستغلال البشعة وراء مقولاتها البراقة وقد رافق هذا على الصعيد الجغرافى ما يمكن تسميته بالفضاء المفتوح ، الذى تتيحه الطبيعة الريفية أو الرعوية الصحراوية الممتدة إلى ما لا نهاية . ويتسق هذا الامتداد السرمدى مع استاتيكية النظام الاجتماعى الذى تصعب فيه فرص الحراك الاجتماعى التى تتيح للأفراد الانتقال بين الطبقات ، أو الشرائح الاجتماعية المختلفة . فكل فرد فيه يولد وقد تيقن أن عليه أن يواصل مهنة أبيه ، وأن يحتل مكانة اجتماعية مشابهة لتلك التى تمتع بها . وقد أدت هذه المعرفة اليقينية إلى درجة عالية من الاستقرار والتماسك الاجتماعى ، وإلى سيطرة ما يمكن تسميته بالوعى الجمعى على الوعى الفردى .

أما المرحلة الثانية ، والتى تمتد منذ الحرب العالمية

الثانية وحتى اليوم ، فإنها تتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الحضرية أو الحديثة للعالم . وهى نابعة من تعدد المناخات الثقافية والغياب النسبى للتجانس الثقافى الناجم عن تفتت الواقع الاجتماعى ، وتجزئته ، وتعددية انساقه التى غاب عنها تكامل المجتمع التقليدى النسبى ، وبلورت كل شريحة منها استقلاليتها الخاصة ، وانتهت من ساحته إلى غير رجعة آليات الاعتماد الفردى المتبادل ، لتحل مكانه آليات الاعتماد المؤسسى أو الاجتماعى المتبادل . فلم يعد ممكنا الحديث عن نسق اجتماعى واحد ، ولا عن سلم موحد للقيم والمكانات الاجتماعية كما كان الحال فى المجتمع التقليدى القديم . بل أصبح الأمر متعلقا بمجموعة معزولة من المجتمعات الصغيرة المتجانسة نسبيا فيما بينها ، ولكن الواعية فى الوقت نفسه بحدة الخلافات بينها وبين غيرها من المجتمعات الصغيرة التى تشترك معها فى تكوين المجتمع الأكبر ، المجتمع الأم . وصورة المجتمع الأم ليست مجرد صورة بلاغية ، ولكنها ذات صلة ما بظهور هذا المجتمع الجديد الذى غابت عنه قبضة الأب وسلطته الموحدة . واستبدلها بتلك الأم الحضرية الجديدة ، المدينة التى تعى اختلاف أبنائها ، وتسعى إلى إرضائهم جميعا ، ولا تنجح فى الوقت نفسه إلا فى استثارة غضبهم معا .

ومن هنا يحاول الأبناء تأسيس استقلالهم الخاص فى صدام مستمر مع بعضهم البعض . فالأم الخارجة من رحم المجتمع الأبوى لا توفر مجتمعا أموميا بديلا ، وإنما مجتمعا بنويا عامرا بالفوضى . ومن هنا نجد أن التوتر فى هذا المجتمع الجديد قد بلغ درجة الصراع ، وأصبح محكوما بآلياته المحركة ، حيث أصبحت قوى الوحدة الاجتماعية ذات فاعلية محدودة ، وسادت قوى الصراع والتمزق ، واكتسبت العلاقات الاجتماعية طابعا تقنينيا بدلا من طابعها العرفى والإنسانى القديم . فلم يعد الفضاء الاجتماعى القديم موجودا ، ليس فقط لأن المدينة قد أجهزت بتركيبتها الجديدة على الفضاء الجغرافى المفتوح الذى عرفته الطبيعة الريفية أو الصحراوية ، أو ازاحتهما بعيدا عن متناول الحياة اليومية ، ولكن ايضا لأنها بطبيعتها الاجتزائية ، وتحديداتها البيئية والطبقية ، سلبت من الفضاء الاجتماعى القديم خاصيته الموحِّدة . لأن أحياءها لا تسع جميع الأفراد والقوى الاجتماعية ، ولا تعمد إلى تحقيق التقارب بينهم ، وإنما تفرض الحدود وتصعب من فرص التفاعل ، وتجعل كل منهم غير قادر على معرفة مكانه ومكانته إلا داخل نطاق الجماعة التى يتحرك فيها ، أو التى يتوق إلى الانضمام إليها . ومن هنا يصبح الفضاء الاجتماعى مجزءا ومكونا من مجموعة من الفضاءات المتعددة والمتلاصقة والمعزولة عن بعضها معا . وتصبح تلك الفضاءات مكانا للغربة . بدلا من الألفة والوئام ، وتتسم بقدر كبير من الانغلاق ، الذى يدعو إلى فرص أوسع للحراك الاجتماعى بين تلك الفضاءات . وهذا ما يرهف آليات التنافس بدلا من روح التعاون ، ويزكى سعار شهوة الترقى إلى الشرائح الاجتماعية الأعلى ، ويوهن من الاستقرار ويضعضع فرص التماسك الاجتماعى . وفى هذا المناخ يسيطر الوعى الفردى ، لا على حساب الوعى الجمعى فحسب ، وإنما فى حال من الصدام المستمر معه .

وإذا ما انتقلنا من المستوى الاجتماعى إلى المستوى القومى سنجد أن هذا الاختلاف بين تلك الحالتين من الوجود الاجتماعى ومن إدراك الذات المعرفى لنفسها وللعالم من حولها يناظره اختلاف آخر على المستوى العربى وإن تأخر عنه نسبيا من الناحية التاريخية . وهو بشكل عام الاختلاف بين الواقع العربى الواقع تحت

السيطرة المباشرة للقوى الاستعمارية والأجنبية ، وبين واقع ما بعد الاستقلال بتناقضاته الاجتماعية والسياسية المختلفة . فقد عرف الواقع الأول ما يمكن تسميته بوضوح الرؤية والتوجه إلى خارج الذات التى تعرف أن عدوها موجود خارجها بالدرجة الأولى ، ولذا اتسمت تلك الذات القومية بقدر كبير من الوحدة والتماسك فى مواجهة عدو خارجى واضح بينما خبر الواقع الثانى مجموعة جديدة من التناقضات الاجتماعية والسياسية التى أدت إلى انقسام الذات على نفسها . فإذا كان ثمة اتحاد فى الهدف فى معركة التحرر من الاستعمار ، فقد تباينت الرؤى وتعددت الحلول المطروحة لمواجهة قضايا مرحلة ما بعد الاستقلال بل واحتدم الصراع بين تلك الحلول بشكل خطير . وفى ظل هذا الصراع تبلورت مجموعة أخرى من الخصائص المتصلة بطبيعة العلاقة بين المركز والهوامش على الصعيد القومى العام ، وعلى صعيد كل بلد على حدة ، فلم تعد مركزية المركز أمرا مسلما به ومقبولا دون مواجهة أسئلة التشكيك المدمرة لأسسه وجدواه . وتبدو هذه المسألة بوضوح على الصعيد القومى من خلال مثال دور مصر الثقافى فى الساحة العربية فى المرحلة الأولى . وكيف وافق هذا الدور وتحت تأثيره دورها السياسى فى بدايات المرحلة الثانية وحتى هزيمة ١٩٦٧ .

ثم كيف تراجع هذا الدور بعدها . وعانت بسبب هذا التراجع عن مكانها مكانة مصر القومية ، وما أعقب ذلك من تدمير منظم للمراكز الثقافية العربية الأساسية فى بيروت ومصر ، وكأن التدمير ينتاب فكرة المركزية ذاتها ويفرض بقوته العاتية سيادة الهلمشية والتهميش . وظهور منابر جديدة فى الأطراف والهوامش ، وسيادة المناخ الطارد للمثقفين وتشتيتهم فى المنافى ، بل وظهور منابر المنافى العربية فى أوروبا ، وبزوغ مراكز النفط الثقافية وغير ذلك من الظواهر المغيرة للخريطة الثقافية العربية برمتها .

وإذا ما انتقلنا إلى المجموعة الثانية من المتغيرات المتصلة بعلاقة الكاتب والنصوص الروائية العربية المكتوبة فى المرحلتين بتراثهما النصىّ من ناحية ، وبواقعهما الحاضرى من ناحية أخرى ، سنجد أن المرحلة الأولى اتسمت فى هذا المجال بالنزوع إلى تأسيس مجتمع على أساس النمط الغربى الذى كان مزدهرا وقتها إلى حد كبير ، أو على الأقل كانت هذه صورته التى تنعكس على مرايا الذات العربية المتطلعة إلى النهوض ببرنامجها التحديثى الطموح . **وأدى هذا على صعيد البنية الأدبية إلى تأسيس النماذج الأولى للقص العربى — (حديث عيسى بن هشام)** وهو الاستثناء الذى يؤكد القاعدة ولا ينفيها — على غرار نماذج غربية معروفة حتى فى بعض الأحيان للقارىء العربى من خلال الترجمة .

فلم تسع النماذج الأولى من الرواية أو الأقصوصة إلى إقامة حوار مع النصوص العربية القديمة . إذ كان الفكر السلفى آنذاك فى حالة من التضعضع فأمكن استبعاده أو بالأحرى القفز عليه .

وشعر النص الأدبى فى هذه المرحلة باستقلاله عن التراث . ودفعه هذا الاستقلال إلى تكريس حواره مع الأشكال الأدبية الغربية وحدها . وكان أحد أسباب هذا التكريس هو هذا الانفصام القديم الذى تلقى تعليمه فى مؤسسات التعليم التقليدية ذات الطابع السلفى . فقد كان عدد كبير من رواد الرواية العربية الحديثة من الذين تنقصهم المعرفة الحقيقية بتراثهم الادبى ، أو من الذين وضعوا المعرفة الحديثة المستقاة من المصادر المعرفية

الغربية فى مركز اهتمامهم ، بينما دفعوا المعرفة بتراثهم ، وهى معرفة ذات طابع تقليدى ، إلى هامش هذا الاهتمام مهما كانت درجة تعمـقهم فيها .

فليس المهم هنا المعرفة الكمية فى حد ذاتها ، لأن آخر ما أرمى إليه هو اتهام رواد الثقافة العربية الحديثة بإهمال التراث أو الجهل به ، ولكن المهم هو مكانة هذه المعرفة على سلم تراتب القيم المعرفية ، ومنزلتها من أوليات الاهتمام كما أن موقع أغلب كتاب الأجناس الأدبية الحديثة فى المعارك المتعددة التى دارت على محور الاستقطاب الحاد بين القديم والجديد تشهد باستدراج المثقف « العصرى » إلى فخاخ تهميش معرفته بتراثه .

أما فى المرحلة الثانية فقد أصبح الحوار مع النص التراثى ضرورة ملحة بعد إفلاس المشروع الحديث . وأخذت مسألة تأسيس المجتمع العصرى تنحو صوب الاهتمام بالخصوصية ، وإبراز أوجه الاختلاف فى المشروع الحضارى كله . وقد رافق ذلك اكتساب الفكر السلفى قوة إضافية نابعة من الحنكة التى كسبها فى معاركه مع الجديد .

من ناحية ومن أزمة المشروع الغربى وتردد الحديث فى الغرب نفسه عن انهيار الغرب وإفلاسه وهو حديث مهما تكن هامشيته فى الغرب ، فقد وجد آذانا صاغية لدى المتشككين فى جدوى النسخ الحرفى للمشروع الغربى وبالإضافة إلى هذا كله ، فقد أصبح تعميق الوعى بالتراث الشفهى منه والمكتوب ضرورة أساسية لأن أشكال الكتابة الأدبية الحديثة وصلت إلى قلب المؤسسة التقليدية ، فأصبح لدينا قصاصون وروائيون ممن تلقوا تعليمهم الأول فى الأزهر مثلا بدءا من **محمد عبد الحليم عبد الله** حتى **سليمان فياض وعبده جبير** . كما أن التركيبة الاجتماعية للكتاب اتجهت نحو الشرائح الاجتماعية الدنيا . فبعد أن كان معظم الكتاب فى المرحلة الأولى من أبناء الطبقات العليا من الأرستقراطية حتى الشرائح العليا للطبقة الوسطى ، أخذت الرواية العربية تعرف كتابا انحدروا إليها من الشرائح الدنيا من الطبقة المتوسطة حتى حضيض القاع الاجتماعى مرورا بأبناء العمال والفلاحين ، ولا تنفصل طبيعة الحوار مع النص التراثى عن إشكالية هوية النص الروائى الجديد ، ومدى وعى الكاتب بدوره فى واقعه ودور عمله فيه . ومن هنا انطلق النص الروائى الواثق من حدود هذا الدور فى رحلة طويلة لتأسيس ما يمكن تسميته بقواعد الإحالة التقليدية ، بكل ما يتصل بها من تقاليد ومواضعات أدبية فى نصوص المرحلة الأولى . ثم ارتد على عقبيه فى المرحلة الثانية وقد أثقلته أسئلة الشك فى كل الرواسى والثوابت لينقض كل ما رسخته قواعد الإحالة التقليدية من مواضعات ، وليبدد كل ما قدمته من مصادرات .

وقد بدأت تلك التساؤلات فى التغلغل فى بنية النص الروائى الجديد حتى أصبح من العسير على أسلافه الأقربين التعرف على ملامحه وقد انتابتها التغيرات والتحورات .

وسنحاول الآن أن نتلمس ملامح هذا التغير كما انعكست على مرايا أهم الأجناس الأدبية وأقدرها على التعبير عن الوعى الاجتماعى والفردى معا وهو الرواية ، وسنبدأ هنا بموضوع قواعد الإحالة وعلاقة النص بالواقع ، معتمدين فى هذا المجال على تفريق رومان ياكبسون الشهير بين البنية الأساسية التى تنهض عليها الكناية ، والبنية الأساسية التى تصوغ أسس الاستعارة . ولكننا نطور فكرة ياكبسون ونخرجها من إطار اللغة والصيغة - البلاغية إلى مجال التصنيف

والتأريخ الأدبى . وحتى نقدّم هذا الفرق الأساسى بالنسبة لهذه المسألة بشىء من الإيجاز نشير إلى أن الكناية ، ومنها تستقى الكنية وشتى صور المجاز المرسل ، تعتمد على وحدة المجال بين شقى هذه الصياغة البلاغية ، فإذا كنينا رجلا بأبى على ، كانت هذه إشارة إلى علاقة عفوية حسية بينه وبين ابنه على ، أو إذا أشرنا إلى التاج ونحن نعنى الملكة كانت هذه الإشارة تعتمد على استخدام الجزئى للتعبير عن الكلى . ومن هنا فإن الحديث عن العلاقة الكنائية بين النص والواقع ينطوى على افتراض أن النص جزء من الواقع ، أو انعكاس له أو تصوير لبعض جوانبه على الورق . وكلما اقتربت الصورة من الأصل كلما زادت قيمتها وعظم تأثيرها . أما الاستعارة ، فإنها على عكس الكناية تعتمد على اختلاف المجال ، فإذا قلنا رنت إلينا ظبية ، ونحن نعنى امرأة جميلة ، كان الاختلاف فى المجال ضروريا لإحداث التأثير ، وكلما اتسعت الفجوة وازدادت ، وازدادت حدة الجدل بين المجالين وتعددت أوجه التشابه وأوجه الاختلاف كلما زادت فاعلية الاستعارة . وعندما نتحدث عن علاقة استعارة بين النص والواقع فإننا نشير فى هذا المجال إلى علاقة بين مجالىْ نوعين مختلفين ، يدرك كل منهما أهمية الاختلاف ، ويبرز استقلالية كل منهما عن الآخر .

ويدرك مشروع التصنيف الأدبى القائم على هذه التفرقة مجموعة من الأفكار الأساسية[١] أن الحساسية الأدبية تغيرت مرتين على مد تاريخ الأدب العربى الحديث[٢] . أن هذا التغير انتاب كل أشكال الكتابة لأنه تغير فى جوهر الرؤية ومن هنا فهو عابر للأجناس والأشكال الأدبية .[٣] أن جوهر التغير كامن أساسىّ فى مسألة علاقة النص بالواقع وقواعد إحالته[٤] . أن الحساسية الأولى أو التقليدية تنهض على أساس علاقة النص الكنائية بالواقع حيث يصور النص نفسه جزءا من هذا الواقع أو امتدادا لفظيا له واستمراراً موقفيا لصورته وتصوراته[٥] ، أن الحساسية الجديدة أو الحديثة (وهى من الحداثة بمفهومها المعروف) تنهض على أساس العلاقة الاستعارية بالواقع ، حيث هناك درجة عالية من الانفصال والاستقلال النسبى بين طرفى الاستعارة ، النص ، الواقع . وكلما ازدادت درجة التباين بينهما كلما برزت وتبلورت عملية الجدل المستمر بين العالمين .

وإذا ما أدركنا هذا كان علينا أن ننتقل إلى المجموعة الثالثة من المتغيرات التى نعقد بينها هنا مجموعة من علاقات التناظر والتوازى ، وهى المتغيرات الفنية التى تتعلق بطبيعة الاستراتيجيات النصية ، أو ما أدعوه بالمحتوى الدلالى للشكل ودوافع الأدوات الفنية التى يستخدمها الكاتب فى نصه الروائى ، ونميز فى هذا المجال بين ما نسميه بالكتابة الروائية التقليدية ، وما ندعوه بالكتابة الروائية الحديثة ، أو ما يسميه أصدقاؤنا المغاربة بالخطاب الروائى الحداثى . لنتخلص من عملية التقابل التفصيلية بين مجموعة أساسية من العناصر الروائية إلى وجود تغير أساسى فى قواعد الإحالة بين هذين النوعين من الكتابة .

فمن حيث المنطلق :

★ كانت هناك درجة من الوثوقية النابعة من تبنى إنجازات العلوم الطبيعية فى التعامل مع الظواهر الإنسانية ، ولذلك كان ثمة نزوع واضح إلى افتراض أن الكاتب والقارىء على السواء يتعاملان مع حقائق مطلقة وليست نسبية .وكانت هناك مجموعة من الرواسى

الاجتماعية والقيمية الصلبة التى يمكن الاطمئنان إلى تسليم الأغلبية بها ، والتى تساعد على التنبؤ الذى تتخلق به مجموعة من التوقعات التى لا سبيل إلى الشك فى حدوثها .

فأصبح استشراف أبعاد العملية الإدراكية والسلوك القصدى يحتلان مكانة رئيسية فى تناول الظاهرة الإنسانية التى لا يمكن أن نفصل فيها بين الذات والموضوع بنفس الوضوح والصرامة اللذين تعرفهما العلوم الطبيعية . ومن هنا اختفى كلية أى تصور لوجود حقائق مطلقة ، وسادت النسبية بلا منازع ، وبرزت قضايا المنظور ووجهة النظر وبرزت مسألة تعدد الأصوات إلى المقدمة . وتفجرت كل الرواسى القديمة ، وأخذت الاحتمالات تتسرب إلى كل شىء وتطرح على الكاتب والقارىء معا لا نهائيتها القائمة على تعدد الاحتمالات . ون هنا استحال التنبؤ بالنتائج ، واختفى الإجماع الضمنى القديم .

★ كان القص الواقعى التقليدى يعتبر نفسه معادلا للحياة او محاولة لإعادة إنتاجها على الورق . وينطلق من مصادرة أساسية أن كل ما عداه غير قادر على مضاهاة الواقع بتلك المهارة الحاذقة . ومن هنا كانت المباراة الروائية هى مباراة فى دقة المحاكاة ، وسباق من أجل اقتناص القارىء فى شبكة الوهم القصى والدخول به إلى خرائطه الأليفة لأن القانون المسيطر عليها هو قانون الواقع نفسه .

فأصبح هذا القص التقليدى مجرد مجموعة من المواضعات الادبية التى لا يمكن أن ندعى أن لها أهمية اكثر من تلك التى نجدها فى شتى صور القص المختلفة . فقد تبددت تلك الأهمية مع تبدد خرافة مضاهاة الواقع الخارجى نفسها ، ومع تزايد الوعى بنصية النص ووقائعية الواقعى . وتحولت خرائط النص الأليفة إلى متاهات مدوخة ما إن يدلف إليها القارىء حتى تفقد بوصلته قدرتها على التوجيه ، ويقع تحت رحمة منطق جديد كلية تتحور ملامحه كل لحظة ،حتى يشك أن يكون معاديا للثبات والاستقرار .

★ كان القص التقليدى يفترض وجود درجة من التماثل فى منطلقات الرؤية والتفسير بين الكاتب والقارىء لأنهما معا أبناء هذا الفضاء الشامل الموِّحد والموحَّد ، ولأن صلبة القيم الاجتماعى وتماسك الرؤية الجمعي التى يتفقان عليها معا تخلق قدرا من الثقة فى إمكانية التواصل والتوصيل .

فافترض القص الحديث تعدد منطلقات الرؤية والتفسير ، ومن هنا انفتح النص على مجموعة كبيرة من الاحتمالات التأويلية التى تصل فى كثير من الاحيان إلى حد التناقض . بل إنها تتخذ من هذا التناقض مفتاحا لشفرتها الدلالية المعقدة . بالصورة التى تصبح معها تلك المتاهة التأويلية وجها من وجوه المتاهات الأخرى الطامحة إلى أن تكون معادلا أدبيا لحالة التفتت والتشظى التى تستشرى فى أرجاء الوطن العربى ، بل وعلى مستوى الفرد العربى ذاته .

ومن حيث البنية الروائية :

★ كانت البنية الروائية تعتمد على واحدية المنظور ، وواحدية الصوت ، وواحدية وجهة النظر التى تروى منها الأحداث . وكانت تلك الواحدية هى المنطق الذى تنهض عليه عملية التماسك الداخلى للنص الروائى ، وهى المصدر الذى تتولد منه تأويلات النص المحددة . ذلك لأن مثل هذه الواحدية تخلق حبكة روائية لا تتسم

بالإحكام فحسب ، ولكنها تتصف بالبساطة كذلك . ويقوم منطق تماسكها على الترابط السببى والتداعيات المنطقية ، والتوقعات التى لا تخيب ولا تخلف ظن القارىء فى أغلب الأحيان . وقد ساعد على ذلك أن مفهوم تلك البنية الروائية للزمن كان أفقيا يتدفق من الماضى إلى الحاضر وصوبَ المستقبل .

فأصبحت تلك البنية تعتمد بشكل أساسى على تعددية المنظور والصوت ، وتريق بعض أجزائها الشك على الأجزاء الأخرى مرهفة بذلك من حدة المتاهة المعرفية . وقد أدى هذا بالتالى إلى تغير مفهوم الحبكة كلية ، بل وإلى الإطاحة به كلية فى بعض الأحيان . وحلت مكانها مجموعة من البدائل التى تعتمد على تفجير المتجاورات لخلق علاقات جديدة تجعل التنافر وسيلة من وسائل خلق التماسك الداخلى للنص . وأصبح الزمن فيها رأسيا لا يعترف بالتسلسل التاريخى التقليدى ، وإنما يلجأ إلى تذويب الزمن عبر المراوحات بين الأزمنة والحركة بينها بحرية قصوى .

★ كانت الروابط التى تخلق التماسك الداخلى للنص الروائى تنهض على منطق التتابع السببى ، والتسلسل المنطقى للأحداث . وهو المنطق الذى جعل الحبكة سيدة البنية الروائية حتى أوشكت الرواية التقليدية أن تكون نصًا مغلقا بتعبير **امبيرتو إيكو** لا يحتمل مثله فى ذلك مثل الرواية البوليسية سوى تأويل أو تفسير واحد .

فلم تعد الأحداث مترابطة بالشكل التقليدى ، ولم تعد التداعيات قائمة على المنطق السببى ، وإنما استنت لها منطقا مغايرا ينهض على الجدل ، وعلى ترجيع الأصداء بصورة واهنة وغير مباشرة ، وعلى الحوار بين الخصائص الكيفية المتضادة ، واعتمدت روابط التماسك الداخلى على خلق ذاكرة النص الداخلية ، وعلى التتابع الكيفى الذى يعتمد أساسا على المنطق الجدلى فى خلق علاقة وطيدة بين الجزئيات والشخصيات والمواقف التى تبدو لأول وهلة وكأن لا علاقة حقيقية بينها .

★ كان الموضوع الروائى يحتل مكان الصدارة ، وكانت استراتيجيات القص تستخدم وكأنها أدوات لا دلالة لها ولا غاية سوى تطوير الحبكة ، واقتناص القارىء فى شبكة اللهاث وراء الأحداث لمتابعة ما يدور فيها ، لدرجة أن تلك البنية الروائية كانت تساعد القرّاء ، أو بالأحرى تشجعهم ، على القفز على التفاصيل واللغة وكل أدوات الكتابة لمعرفة تطور الأحداث ، ولمتابعة خيوطها . فقد كان سحر الحكاية وبراعة التشويق هما العنصر الرئيسى فى جذب اهتمام القارىء .

فتراجع الموضوع من الواجهة ، وبدأت استراتيجيات القص ، فى محاولاتها للكشف عن حدة وعى النص بذاتيته تتقدم إلى الواجهة ، ليحتل محتوى الأداة مكانا بارزا فى صياغة العالم القصصى ، وتراجعت مكانة الحبكة القصصية ، وأصبح من هم النص الروائى أن يلفت نظر القارىء إلى الدلالات التى تنطوى عليها مختلف الأدوات والاستراتجيات النصية التى يستخدمها . وأدى هذا إلى نوع من التداخل والتمازج بين مستويات القص المختلفة من واقعى وأسطورى وخيالى ورمزى وتاريخى وغيرها . مما غير من طبيعة التلقى ومن آليات التشويق ذاتها . فقد أصبح تفتت السرد ، وتفكك الحبكة ، وتدخلات الروائى القصدية فى سياق السرد من العوامل المثيرة لتفكير القارىء ، والباعثة على اهتمامه .

كان الشكل الفنى يتم بالثبات ، فقد رأينا **نجيب محفوظ** يكتب العديد من الروايات فى قالب روائى واحد

قبل أن يتحول منه إلى قالب آخر يواصل كتابة عدة روايات فيه وهكذا . بل وكانت الاستقصاءات المحفوظية فى هذا المضمار هى السبيل المعبد الذى اندفعت فيه ـ إلى لا غاية ـ العديد من المحاولات الروائية فى تلك المرحلة ، فى محاولة لإعادة إنتاجه بصورة جعلت ثبات الشكل قرين استقرار الرؤية . وساعدت على وجود درجة من الانفصام بين الشكل والمحتوى .

فاتسم الشكل بقدر كبير من الحركية ، إذ يتغير أكثر من مرة من رواية إلى أخرى ، بل ويتحول داخل الرواية الواحدة . واتسمت الرواية الجديدة بدينامية الشكل ، وبالثراء التجريبى فى هذا المجال ، مما جعل حركية الشكل ، وتحوله المستمر ، وجها من وجوه حركية الرؤية وتعدد منظوراتها . وتعددت الطرق التى يتجلى فيها هذا التغير بتعدد الروائيين أنفسهم .. وأصبح واجب الروائى حيال نفسه وحيال فنه أن يغامر فى أصقاع التجريب المجهولة باستمرار ، وأن يعثر على الصياغات القادرة على التعبير عن سيولة الرؤية لأن العلاقة بين الشكل والمحتوى اتسمت بقدر من الجدلية .

★ كان الشكل الروائى يحتل مكان المواضعات المتعارف عليها ، ويتسم بنوع من القداسة التى تفترض معرفة مسبقة بتقنياته وخوافيه . وكان الموضوع الروائى نفسه يتسم بالعمومية وبالتركيز على القطاعات العريضة والرئيسية من المجتمع والتى تحتل مكانة بارزة لا فى الواقع فحسب ، وإنما فى اهتمام الحركة الثقافية ، بل وأحيانا السياسية العامة . وكان للشكل قدر من النقاء الخاص الذى يمنع الكاتب من إقحام أية خطابات أخرى عليه .

فأصبح الشكل نفسه موضوعا للبحث داخل النص الروائى الذى يزداد انشغاله بروائيته كلما ازدادت أزمة هويته الداخلية بروزا إلى السطح . ولم تعد الرواية قاصرة على التيارات أو الشرائح الاجتماعية الرئيسية ، وإنما جنحت إلى الاهتمام بالمناطق الهامشية فى التجربة الإنسانية وفى الواقع الاجتماعى معا . وفقد الشكل نقاءه ، وغزت ساحته مجموعة متعددة من الخطابات المستقاة من تقاليد نصية مغايرة من الخطاب الصوفى حتى الخطاب التاريخى والسياسى والوثائقى ، بل وحتى الخطاب السياسى والإخصائى بل والنقدى التفكيكى الذى يتعلق بالبنية الروائية ذاتها .

ومن حيث الفضاء الروائى :

★ كان الفضاء الروائى فى النص التقليدى قادرا على احتواء العناصر المختلفة دون الوعى بمدى تناقضاتها الداخلية ، أو الميل إلى تجنب إبراز تلك التناقضات لحساب بلورة عوامل التناغم والتضافر . إذ كان المكان واقعيا فى تجسداته التى تجعل الإنسان المسيطر على كل شىء لا يعبأ به كثيرا ، ولا يلتفت لأى من قدراته الفاعلة فى حياته . لأنه لم يكن يرى فى المكان سوى الإطار الذى يدور فيه الحدث .

فأصبح الفضاء الروائى فى النص الحديث ساحة للصراع الدائم بين الرؤى والأصوات المتصارعة . أصبح فضاءا مشحونا بالتوتر ، مزدحما بالحواجز والحدود ، معتبرا السدود إحدى قسماته الرئيسية . ومن هنا دخلت العلاقة بين الشخصية والمكان مرحلة جديدة أصبح فيها المكان شرطا للوجود ذاته . وعاملا من العوامل المشاركة فى بلورة رؤى الشخصية وتحديد استجاباتها .

★ كان هناك نوع من الوحدة المكانية ، ومن سيطرة الإنسان على الجغرافيا . أى أن الإنسان كان سيد المكان لأنه ممتلىء بالشعور بأنه سيد مصيره ، وبالثقة فى فهمه

للعالم وسيطرته العقلية ــ إن لم تكن المادية ــ عليه . ومن هنا وجدنا المكان يرجّع أصداءمشاعر الشخصيات ومواقفها ، فلا اقل من أن تكهفر الطبيعة نفسها إذا ما غضب ، وتهب نسماتها الرخية على الجميع إذا ما شعر بالرضا .

فأصبح هناك نوع من التشتت المكانى ، وفقدان السيطرة والاتجاه ، ومن هنا كان ثمة ولع واضح بالمتاهة وبسيطرة المكان على الإنسان ، وبفقدان القدرة على الفهم ، مما يزيد من غربة الإنسان عن الفضاء الذى يعيش فيه بل ويعيشه ويعانيه . ومن هنا كان من الطبيعى أن يتسم تناول المكان بقدر من الحيادية ، فى عالم لا يعبأ بالإنسان ، ولا يستجيب لسيطرته عليه . وأن يتسم المكان بسمات أسطورية أو خيالية تجعل له وجودا مستقلا يحاور وجود الشخصيات ، ويخضعها أحيانا لنفوذه .

ومن حيث الشخصية الروائية :

★ كانت حرية الشخصية فى التعبير عن نفسها محدودة ، وكان اعتمادها على صوت المؤلف العالم بكل شىء المسيطر بقبضته الأبوية الصارمة على مختلف مكونات الموقف ، كليا .

فأصبح صوت الشخصية أبرز من صوت المؤلف الذى أخذ فى التوارى فى الخلفية ، وفقد الكثير من وثوقيته وسيطرته الصارمة على العالم ، بل تسربت نغمة الاحتمالية إلى تناوله للموقف الروائى ، فجعله مفتوحا للشك ، وهو يصف الشخصيات أو يتناول خصائصها وسلوكها ودوافع تصرفاتها .

★ كانت الفجوة بين المعلومات المتاحة للقارىء عن الوقائع القصصية ومكونات العالم الروائى ، وبين ما هو متاح للشخصية الروائية عن نفس هذين الموضوعين هى التى تعطى القارىء نشوة الاستمتاع بالتفوق المعرفى المؤقت فى الرواية التقليدية ، وهى التى تتطلب خضوع الشخصيات لسيطرة المؤلف الكلية عليها .

فسعت استراتيجيات القص الحديثة إلى الإجهاز على هذا التفوق المعرفى الساذج ، وإدخال القارىء فى متاهات المعضلات الإنسانية التى تعانى منها الشخصيات ، لا بغية التوحد معها من منطلق التفوق أو حتى التعاطف أو التماثل كما كان الحال فى الرواية التقليدية . وإنما من منطلق الاكتشاف الذى يتطلب درجة واضحة من درجات الانفصال عن الموقف الروائى .

★ كانت الشخصية تتسم بالاتساق ، وفى كثير من الأحيان بالنمطية . لأن الشخصية الروائية كانت تطمح كالرواية ذاتها إلى محاكاة الواقع الخارجى ، وهذه المحاكاة تتطلب قدرا كبيرا من التنميط الذى يمكن القارىء من التعرف فيها على النمط الإنسانى السائد فى ذلك الواقع من العصامى حتى الانتهازى ، ومن الوطنى حتى الخائن . وكانت الأدوار التى تجسدها تلك الشخصيات تطمح إلى أن تكون التجسيد الأمثل لها كما هو الحال مثلا فى **السيد عبد الجواد** الذى اصبح نمطا على شخصية الأب ذاتها وعلى مرحلة كاملة من الوجود الاجتماعى .

ففقدت الشخصية هذا الثبات وتلك النمطية فى عالم لم يعد الإنسان قادرا فيه على السيطرة على الواقع الخارجى، وعاجزا عن فهم إشكالياتة المعقدة . وأصبحت الشخصية الروائية ممعنة فى التفرد والإشكاليات بعد أن طرحت من افقها اية مزاعم فى تمثيل اى شىء عداها . بل إن قدرتها على طرح ذاتها على الورق اتسمت هى الأخرى

بقدر كبير من الخلط والاضطراب. حيث أصبحت ساحة للتناقضات التى لا تبحث عن حل بقدر ما تسعى إلى إبراز عوامل التناقض الثانوية فيها .

★ كانت الشخصية جزءا من البنية المركزية للحبكة . ومن هنا كان مفهوم البطولة على مستوياته المختلفة من مستوى البنية الروائية التى تتطلب أن يكون للنص الروائى أبطاله وشخصياته الثانوية وحتى المستوى القيمى الذى يجعل البطولة مصدرا أساسيا للإلهام الروائى من الأبطال التاريخيين وحتى أبطال الأساطير .

فأصبحت الشخصيات الرئيسية فى النص الروائى من أكثر الشرائح هامشية على مستوى الواقع الاجتماعى وعلى مستوى الرؤية على السواء . ولم يعد للنص بطلٌ بأى مفهوم من المفاهيم وإنما أصبحت به شبكة من العلاقات المعقدة التى تجعل لكل الشخصيات نفس القدر من الأهمية .

ومن حيث اللغة الروائية :

★ كانت الجملة الروائية نثرية ، بالمعنى الشامل فى هذا المجال والذى يتطلب تعريجا متمهلا أمام مكونات اللغة النثرية وخصائصها . وكانت النثرية جزءا من الرؤية اللغوية ذاتها بمعنى أن اللغة الروائية لا تتجاوز إطار المتداول والمسموح به . وتتجنب المناطق الخلافية من الناحيتين السياقية والدلالية على السواء ساعية إلى خلق إيقاعات هادئة تجعل اللغة وعاء للمعنى دون أن تخضع هذا المعنى نفسه لتشكلات هذا الوعاء .

فجنحت اللغة إلى الاقتراب من آفاق الشعر بالمعنى العميق لا الإيقاعى للشعر . وسعت إلى تفجير البنية اللغوية من الناحيتين السياقية والدلالية معا . ولم تتردد فى اجتراح المحرمات ، أو انتهاك المقدسات والتعبير عن كل ما كان مسكوتا عنه من قبل . ذلك لأن الشعر يفضح مؤامرات النثر الصامته ، ويكشف عن كل جوانب القصور اللغوى الذى يتستر وراءه القصور المعنوى والقيمى والدلالى .

★ كانت لغة القص أقرب إلى السرد التقريرى المرتبط بسيطرة الكاتب المركزية على عالم النص . وكان الإيقاع اللغوى سلسا وتقليديا مهما كان احتدام المشاعر أو تفجر المواقف الروائية . وكان الخلاف حول المستويات اللغوية إذا ما طرح يأخذ شكل المناظرة بين استخدام الفصحى أو اللجوء إلى العامية .

فتخلت اللغة عن تقريريتها . واختفى السرد ليحل محله القص بكل استراتيجياته الحديثة . واستعار هذا القص الحديث مفردات الخطابات الأخرى من الخطاب التاريخى التراثى ، وحتى الخطاب الصوفى . وتعددت اللغات والإيقاعات داخل النص الواحد مع تعدد الرؤى وتنوع الأصوات . ولم يعد الخلاف بين العامية والفصحى مطروحا لأنهما وجدا أكثر من صيغة للتعايش والتفاعل داخل النص الروائى بالصورة التى تغيرت معها كلية جماليات الأسلوب ، وأصبح من الممكن التعبير جماليا عن القبح .

من هذا كله نكتشف أن قواعد الإحالة الاستعارية هى التى اقتربت بالنص الروائى من عالم الأدب الحقيقى ، وهو عالم له قوانينه الخاصة النابعة من استقلاله النسبى عن العالم الواقعى . وهذا أمر بالغ الأهمية لأننا إذا أدركنا أن الأدب الجديد يقيم علاقته بالواقع على أساس معرفى مغاير لذلك الذى أقام الأدب التقليدى علاقته به عليه ، فإن ذلك يتطلب منا قراءة هذه الأعمال الأدبية

الجديدة ، سواء منها الأعمال الروائية أو القصصية أو حتى الشعرية ، بطريقة مغايرة كلية لطريقة التلقى الكسولة التى كانت تفترض نوعا من المضاهاة والتوحد بين الخبرتين الأدبية والواقعية ، فبدون إدراك هذا الفارق الرئيسى تخفى علينا أهم إضافات هذا الأدب ، وبالتالى تحتجب عنا أعمق مستويات المعنى وأثرى طبقاته . لأن عملية إنتاج المعنى فى النص الجديد تعتمد على حدة الجدل بين مكونات النص ومكونات الواقع (الحضارى الاجتماعى والاقتصادى والسياسى) الذى يدخل فى علاقة حوارية خصيبة معه . ولهذا كله كان من الضرورى إدراك أن تغير الخبرة الحياتية والحضارية قد أدى إلى تغير جذرى فى شكل تبدياتها الأدبية عامة ، والروائية منها بشكل خاص .



رمضان بسطاويسى

رمز الطقس والأسطورة فى تجسيد الاغتراب
قــراءة فى قــصص « البســتــان »
لمحمد المخزنجى

لا يستطيع المتابع لأعمال محمد المخزنجى أن ينكر الذى طرأ على عالمه ، من قراءة العالم وقضاياه ، إلى قراءة الذات الإنسانية ، التى تتحول لديه إلى عالم كبير ، تنطوى داخله مستويات مختلفة ومركبة من العالم الواقعى ، ويعبر هذا التحول عن نفسه فى اللغة ، التى أصبح لها بنية داخلية خاصة فى إنتاج الدلالة ، وهذا التحول لم يتم دفعة واحدة ، وإنما تدرج إلينا عبر صور مختلفة .

ففى مجموعة « سفر » ، تنطق الأشياء التى يرصدها القاص بمعطيات الشعور المتوحد ، والمغترب ، وننتقل للحدث « فى » العالم ، للحديث « عن » العالم ، ولم تعد اللغة تحاول توصيل الرؤى كما فى مجموعة « رشق السكين » ، وإنما أصبحت اللغة تمتلك وجهاً خلاقا يتعدى هذه الغاية إلى غايات أخرى متعددة . وأصبحت لغته تعتمد على الصورة الشعرية ، وتنبثق فيها دلالات صوفية ورمزية وسحرية ، وهذا نجده فى القصة الأولى من نص « البستان » ، فالراوى (الذى يستخدم ضمير المتكلم » يرقب فقط ، وفاعليته تنشأ من هذا الإدراك التصورى لسرب البط الذى يقع فى مصيدة الصياد ، الذى ترك البطة الدليل ليستطيع اصطياد جميع البط الذى يثق فى قيادته ، ثم يصطاده هو فى النهاية واعتمد القاص فى تقديم هذا على تصوير الكرنفالية الحركية للمشهد ، مما أضفى عليه طابعاً سحرياً ، كأنه قدرٌ لافكاك منه ، وأصبح الرمز واضحاً حين يذكر الراوى فى النص :

« وأوحت لى ذكرى « تانيس » الغارقة تحت الماء أمامى بأن شيئاً كريهاً ربما يكرر نفسه . ضحكت ساخراً عندما رأيت الصياد الذى أتابعه يُعد عدته ... » ص ٩

فالتاريخ يكرر نفسه هنا ، ويمكن قراءته ، ولكن من

خلال مستوى آخر ، هو الطبيعة الفيزيقية التى تفصح عن نفسها فى الصراع ، وقوانين الوجود ، فالراوى رغم أنه يعلم مقدماً « مصير » سرب البط ، إلا أن روحه تنقبض عندما يرى المصير حقيقة واقعة . وكأنه يتمنى من الداخل ألا يحدث ما حدث وما سوف يحدث .

والبناء به مستويان ، مستوى صورة الصياد الذى يعرف كيف يصطاد ، ومستوى آخر يفهم منه ما حدث من هجوم الهكسوس على مصر ، وتصبح قراءة المستوى الأول **مفسرة** للمستوى الثانى ولذلك يقول الراوى :

« ولابد أن الهكسوسى كان يعى ذلك فيبقى على الدليل . ألم ينتبه » .

والبنية اللغوية فى اعتمادها على الفعل المضارع ، وهى بنية الرجاء ، والصياد يتجسد فى صورتين فى آن واحد ، فهو تارة الصياد الذى يرقبه الراوى ، وتارة أخرى الهكسوسى الذى يستدعيه الراوى من ذاكرته أيضا ، وكأنه يقرأ ما حدث على ضوء ما يراه أمامه . الذات هنا فاعلة بقدرتها على قراءة الحدث ، وإعادة ترتيب الذاكرة ، ولكنها لا تملك سوى السخرية من المشهد الكرنفالى الذى يتكرر كأنه حدث طبيعى ، ويتحول كطقس رمزى كآلية تلجأ إليها الذات لتفسير ما حدث وما سيحدث .

وفى النص التالى « **على اطراف أصابع الأقدام** » يغيب صوت الراوى ، ليحل محله ضمير الغائب ، الذى يرقب حركة زوجين ، يغلقان باب الشقة على نفسيهما ، ليجدْ حالة التوجس والخوف من العالم الخارجى ، ليمارسا التواصل الحى ، وكأن هذا الحق الطبيعى يبدو وكأنه ينبغى عمل الاحتياطات اللازمة لنيله .

ننتقل هنا ـ عبر اللغة ـ من الدلالة فى النص السابق إلى حالة شعورية ، تجثم على الأنفاس من خلال درجات العتمة الكثيفة التى ينقلها إلينا النص ، وكأن الذات هنا تحكم إغلاق المنافذ إلى العالم الخارجى ، الذى يسّرب إليها الألم ، وهنا تجسيد للالتفاف حول الذات ، دخول لحارة الذات وإغلاقها فى مواجهة ما يمور به العالم من أحداث .

ولذلك يجىء النص الثالث « **ذئاب** » لكى يبين النتيجة التى تؤول إليها الذات حين تغلق الباب على نفسها ، فيصبح ما تراه حقيقيا بالنسبة إليها ، حلما بالنسبة للغة الواقع . ولذلك فإن مفتتح النص يشير ـ بشكل بديهى ـ إلى هذا الانقسام فى رؤية الراوى :

« قد يكون حلماً فظيعاً له قوة حضور الواقع ، أو واقعاًغريباً كالحلم ، هذا ما لم أحسمه ، ولعلى لن أحسمه أبدا ، ولذلك أحاول تحسس حكايتى من جديد ، لعلى أتبين فيها حدوداً فاصلة » (بين لغة الذات ولغة الواقع وأصبح النص خطاباً داخلياً للذات ، التى ترى الذئاب يهجمون على القرية ، ويتحولون ـ كما فى مسخ الكائنات إلى رجال لهم ملامح الذئاب ، أو ذئاب لهم ملامح الرجال

والراوى فى النص يجمع مفردات تؤكد يقينه الداخلى ، فيقول :

« ولفت نظرى بعض الشىء تعبير لطفلة صغيرة مصابة بجرح عميق فى ذراعها ، إذ قالت : إن الذى عقرها هو رجل قبيح له أسنان كبيرة كثيرة » ص (٢٢)

ثم تتحول مفردات اللاشعور إلى واقع يجثم على عقل

ووجدان الراوى ، ويصبح الواقع ليس ما يراه فى اليقظة فحسب ، وإنما يتسع ليستوعب كائنات أخرى تسكن فى زوايا الحلم واللاشعور ، تجسد حالة التوجس والألم معاً ، وبالتالى لا يلتقط الراوى ما يراه فحسب ، وإنما ما يشعر به أيضا ، لأنه جزء لا يتجزأ من أحداث واقع الذات .

فى نص « **مصيدة لجسد** » يتجسد الانقسام ، داخل الذات ، من خلال استخدام الراوى لضمير المتكلم فى بداية النص ، ثم استخدام ضمير المخاطب فى النصف الثانى من النص ، فيحول ذاته إلى موضوع يخاطبه ، ويرقب ما يحدث له ، كأن ذاته قد تخارجت عنه ، وأصبحت آخر ، ومكمن التحول حين يكتشف الراوى أن التميمة التى أهداها للمرأة التى يريد الإيقاع بها ـ كمصيدة للجسد ـ هى نفسها ذات التميمة التى تعرضها الجماعات الصهيونية لتوظيفها للإيقاع باليهود فى مصيدة السفر إلى إسرائيل . كأجساد تحتل أماكن الفلسطينيين فى غزة والجولان وغيرها من بقاع الأرض المحتلة ، فيهرب من هول المطابقة بين الأنا والآخر ، ولا يتصور أن تكون المواجهة هكذا ، فى موقف شديد البساطة ، لكنه عميق الدلالة ، كأنه اختبار لإمكانات الأنا فى مواجهة الآخر ، فكل منهما يفعل أقصى ما لديه لنيل مآربه ، وإن تعددت هذه المطامع ، وأخذت أشكالاً وصوراً متباينة . فهل توغلت الأسطورة لتصبح هذا الكيان الذى يطرح الأسئلة فى داخل الذات ، وتكبر لتتمايز ، ويصبح لها وجودها المستقل ، الذى يفعل فعله فى الواقع ، والذات المنقسمة ، لا تدرى ماذا تفعل ، وهى التى بذرت الأسطورة فى أرض الواقع ، وحولتها إلى عقل يتحول إلى أمل ورغبة فى العقل ؟ وكأن الآخر يكمن فى الداخل ، وحين يتجسد هنالك فى أرض محايدة . يرفع شعار التميمة نفس التى تطرحه الذات يكون هول المفاجأة كالصاعقة ، وتطرح الذات أسئلة لا نهاية لها .

ويشعر الراوى الذى يتحدث إلى نفسه بضمير المخاطب أن أرض الشوارع مليئة بالدم والمجازر ، فيهرب منها ، لكن إلى أين يهرب ؟ وقدر هذا الجيل ، فى هذه الحقبة من التاريخ للصراع العربى الإسرائيلى ـ هو أن يتفرج ، ويتألم ، ويرقب ، ويخاطب ذاته .

•

ونص « العميان » هو من أجمل نصوص الكتاب ، لأنه يجسد الواقع من خلال طقوس أسطورية ، لما حدث . ورمزية العمى إشارة واضحة لفقد المشاركة ، وقتل الحواس ، وبدأ هذا القتل حين بدأت محافظة من محافظات مصر تهدم مكتبة أثرية ، حديقة لتقيم عليها أبراجاً للسكنى ، رغم أن الأرض لا تصلح لذلك ، ورغم أن المكتبة تضم آلاف الكتب النادرة التى تفتّح وعى أبناء البلد عليها ، تفتحت قلوبهم وعقولهم للحياة ، والحديقة الجميلة التى تحتضن شجرة الشجر ، أو الشجرة الأسطورة ، التى تزهر بطل الزهور ، ومر عليها عبد الله النديم ، وثوار ثورة ١٩١٩ ، وجمال عبد الناصر ، وتاريخ الوطن الشعبى والقومى والفردى محفور على هذه الشجرة الأم ، التى تختزن ذكريات الأعمار المختلفة .

ويروى لنا القاص لحظات مروعة ، كيف تم هدم المكتبة ، وانتقلت الكتب التى تسجل تاريخ الوطن وأجياله على ظهور عربات القمامة ، تجرها البغال ، ثم الحادث المروع ، لاقتلاع الشجرة الأم ، وهروب

العصافير والطيور التى صارت بلا وطن (اليست الهجرة الداخلية للجنون ، والهجرة الخارجية هى تجسيد لموت الانتماء للوطن الذى نصنعه ، ويضمنا كيان بين جنباته) لكن كل الطيور لا تستكين لمصيرها ، فتبدأ بالصراع فيما بينها عن الحل الذى تراه لاقتلاع الوطن / الشجرة من جذوره ، ويحدث القتال ، فيسقط على العمال ، وهم يقطعون الشجرة ، التى سقطت فى صوت مدوى كزلزال ، دم العصافير ، ويصبح المطر دماً ، ثم يفاجأ الجميع بأن كل الطيور ، حتى الوديعة منها تنهال بمناقيرها على عيون من يقتلع الشجرة . فيصير الجميع عمياناً .. عمياناً ، بفقدهم لأداة الإبصار ، والبشر الآخرون عميان بالمجاز لأنهم لا يشاهدون ما يحدث للوطن ، وكأنه تمثيل حكائى لقصة مؤلمة ، لتحطم الأجيال التى أنفقت أعمارها فى بناء الوطن . تتحطم على أسياخ حديد الكورنيش .

وتنتهى القصة بالوعى بالمصير كعادة **محمد المخزنجى** ، فهذا سر موهبته ، الذى ينتج دلالة ثرية من أعماله ، هو إدراك المصير . فالعميان ، ينتابهم الفزع الشامل حين يدخل أحدٌ قهوتهم التى يجلسون عليها ، ويُقلد صوت الطيور التى اقتلعت عيونهم ، ويحركون أيديهم دفاعاً عن العيون التى لم تعد موجودة فى المحاجر ، ويعودون يطلقون « زفرات » كأنها تذيب جدران الزمن الغامضة ، وتصل بهم إلى ذكرى زمن بعيد ، أيام كان لهم فيها عيون وأبصار ونهارات مضيئة وليال ترصعها أقمار وأهلة ، ويوشيها ألق النجوم » ص (٥٣)

وفى نص « **ومع ذلك .. ورغم ذلك** » يستحيل العدو الذى كان يكمن فى الخارج ، إلى كائن داخل الأنا ، تحمى ذاتها منه !! ، فهو ، الراوى ، يخشى القتل منتحراً من الآخر الذى يكمن فى داخله ، هذا النص هو استمرار لنص سابق فى الكتاب يقدم بذور هذا الانقسام ، وهو نص « **ذئاب** » ، ففى كلا النصينّ لا نتبين ملامح العدو ، ونكتشف مع القاص أنه يرقد تحت الجلد ، ولا يتموضع فى الخارج ..

والنص الذى يحمل اسم **يوسف إدريس** ، يبين فاعلية الغائب / الحاضر ، فالراوى الذى يبحث عن الغائب ، هو حاضر بين جنباته ، أكثر من أى شىء آخر . وهى تعبير قصصى عن طبيعة العلاقة الفنية والإنسانية التى يستشعرها **المخزنجى** نحو **يوسف إدريس** ومعطف **يوسف إدريس** ونسيجه وخيوطه ممتدة ليست لدى **المخزنجى** فحسب ، وإنما فى كل إبداع يعيش الموت فى الكتابة ، وليس استدعاءً من الذاكرة .

وفى نص « **معانقة العالم** » ، يخرج الراوى عن توحده وعزلته ، حين يفاجئه لصٌ ، يعتقد أن الشقة خالية ، ويرقبه الراوى بعد أن يفصح عن حضوره ، فيكتشف كم يمتلىء هذا الكيان الإنسانى الذى نخاف منه بهذه التعاسة والحزن ، وأنه نظف له الشقة قبل أن يغادر المكان ، الذى لم يأخذ منه شيئاً حتى العصا الحديدية ، أداته فى السرقة تركها له أيضا ... وكأن اللص هو نافذة للراوى - المغترب عن نفسه نتيجة لاغترابه عن العالم - على العالم ، فيدرك كم يمتلىء العالم - رغم قسوته - بلحظات ، رغم توترها ، إلا أنها تعنى أننا نحيا ، والجزء الأول من القصة فيه آلية الخاطرة ، التى يتوحد فيها الراوى مع المؤلف ،

وتصبح المسافة بين القص والخاطرة واهية ، فالراوى استوقفه الحدث كرغبة فى تغيير الوتيرة النفسية التى تسد حواسه عن الكتابة ، فيقفل الراوى على نفسه . ضعفا عن مواجهة العالم .

وفى نص « **صوت نفير نحاسى صغير** » نجد امتداداً للنص السابق ، فهو وإن كان هناك يرقب إنساناً تلصص على المكان ، ووجد فيه ألفة ، نتيجة لحالته نجده هنا يرقب عصفوراً جميلاً ، يصدر صوتاً نحاسياً فى حمام السجن ، وكما حاول فى النص السابق ترويض اللص ، ليكون رفيقاً فى تلك اللحظات الحرجة من حياة الكاتب ، فإنهم هنا يحاولون الاحتفاظ بالعصفور وترويضه والإمساك به ، رغم أنه مصدر سعادتهم ، فينتحر بالهروب المتوالى والارتطام بالحائط ، ليسقط بينهم ، وتنكشف عورات أنانيتهم البغيضة ، ليأتيهم صوت السجان ، لينتهوا مما هم فيه من استحمام .

وفى كلا النصيْن نرى الآخر يهرب بنبل واستشهاد ، ويترك فى النفس احتقاراً لها .

وفى نص « **شيء جميل جداً يحدث لك** » نجد امتدادا للنصيْن السابقين ، فى البحث عن شيء جميل يكسر بؤس الحياة اليومية . ويختلف هذا النص عن النصيْن السابقين فى أن ما يحدث يكون فى الحلم ، وليس فى الواقع كما حدث فى نص (**معانقة العالم**) و« **صوت نفير نحاسى صغير** » ، وكأنه يهرب من قسوة الواقع ، وهذا يؤكد ما أشرت إليه من أن القاص يتجه من العالم إلى الحلم واللاوعى وداخل الذات ، ليكتب من خلال مفرداتها رؤاه .

وهذا ما يتكرر فى نص « **البستان** » أيضا ، فالراوى يبحث عن لحظات الحلم فى الواقع ، فيذهب إلى المكان الذى يتوهم أنه هو فلا يجده ، فيسأل المحيطين بالمكان ، فتواجهه علامات الاستغراب من الجميع .

وفى نص « **خمسى دقائق للبحر** » يتجلى ملمح آخر من ملامح تجربة **محمد المخرنجى** ، والتى تعطيه هذه المكانة فى مسيرة القص المصرى ، وهى الوعى الكلى ، فالنص يصور توحد الذات بحركة الكون ، فلا تستشعر وأنت تقرأ النص ، أن ثمة تمايزاً بين الراوى وبين ما يصف من كائنات وأشياء طبيعية مثل : النيل والشمس ، والكوبرى ، وأسلاك الحديد المدببة ، ثم توحده مع الأطفال اليتامى الذين يلقون بقصاصات الورق ، فالراوى يعيش معهم خبرة واحدة ، وهى إلقاء قصاصات الورق فى الهواء ، لتطير كأنها عصافير الجنة ، رغم أنه يتكرر ربما للمرة المائة ، فهذا التوحد الجميل للذات مع الكون ، ومع الأطفال فى لهوهم البرىء الذى يعبر عن تفتح الحياة ، يجعل الراوى يترابط عضوياً على نحو حسى مع الكون ومفرداته ، ليلقى هو أيضا قصاصات الورق من جيبه ، وكأنه طقس إنسانى غير مرتبط بالعمر أو الخبرة ، والكل يمشى فى مسيرة واحدة ،واضفاء هذا البعد الكلى حول الطقس لأسطورة عصافير الجنة من الورق الصغير التى تطير فى الهواء لتسقط على صفحة المياه .

ونص « **ملاكمة الليل** » هو نص رمزى دال ، شأن معظم قصص هذا الكتاب ، فآلية الكتابة هنا تقوم على تحويل الموضوعات التى لا تكاد ترى إلى موضوعات حية يمكن رؤيتها ، فالسجناء فى حالة صراع عميق مع ذواتهم ، أصابهم الناموس بحالة ضيق خرافى ،

فأخذوا يضربونه بأيديهم ، ثم تطور الأمر ليضربون الأماكن التى يقف عليها ، وهى أجسادهم ، فتحول عنبر السجن ـ وهو من أماكن **محمد المخزنجى** الأثيرة لديه ، والذى يتكرر فى معظم كتبه ، ويحتاج لدراسة مستقلة تكشف عن دلالة مكان السجن فى أعمال **محمد المخزنجى** ـ إلى ساحة للملاكمة ، ستارها هو « **قتل الناموس** » ، بينما جوهرها هو الضرب الذى يفضى إلى نزول الدم ، للتعبير عن حصارهم المادى والمعنوى ، ويسقط الجميع فى النوم الذى كان يهرب منهم ، بعد أن استنفدوا طاقاتهم فى الملاكمة ، وناموا رغم الناموس ، ليجدوه فى الصباح يتساقط كرماد أسود . وآلية الكتابة هنا تقوم على إيجاد وسيط مادى ، يقوم بعملية التحويل الدلالى التى يكشف بها القاص عن الجوانب الخفية والجوهرية فى الصراع .

أما نص «**السائق الاحتياطى**» ، فهو نص يتناول العلاقة بين الوهم والحقيقة ، والتأثير الذى يمارسه حضور الآخر المكثف فى الوعى ، حتى لو كان المرء يرفض هذا الحضور ، فالراكب الذى يلهو ـ نتيجة لجنونه الخاص ـ يؤثر على حركة السائق ، فيطيع دون وعى حركة السائق الوهمى ، وكأن هناك رغبة خفية لدى السائق الحقيقى فى الخروج عن الخط ، ادهشه تأثير السائق الوهمى ـ الراكب ـ عليه ، فنهره ، وهى لحظة شديدة الرهافة والدقة لقراءة الحواس لذاتها . من خلال فعل الآخر الذى يشتد حضوره فى اللاوعى .

ونص « **لعلها تنام** » أشبه بمعزوفة موسيقية لها إيقاع خاص من التناغم ، تتداح حالته داخل النفس ، فالأم يشتد حضورها ، رغم غيابها الجسدى ، وكلما أمعن جسدها فى الغياب تحت وطأة الأم يشتد حضورها ، ليتصاعد فى حركات متوالية لا تصنعها إلا الموسيقى ، لغة الروح الداخلية ، لتتخذ شكل الطفلة الآتية ، الأم التى يتجاوز عمرها الخمسين تصير طفلة صغيرة تتضح ملامحها معاً ... تدريجياً وكأن الطفلة / الأم ، هى بنت العمر ، عمر الأم الذى امتد ، ليحضر هذه البصمات فى الداخل ، هنا شعرية القص ، التى لا تعتمد على اللغة ، وإنما على تصوير وتجسيد هذه اللحظة الحميمة لعلاقة الابن بالأم حين يتناغم صوته ، مع حركة صدره وهى تسند صدرها ، لتموت ملامح الأم ، لتولد منها ملامح الابنة .

وينتقل من مشهد الأم فى النص السابق إلى الأب فى هذا النص الذى يحمل اسم « **رجال** » : « وإذ بى أجد أبى ينكمش على نفسه فى مرقده .. يلتم كجنين فى رحم أمه ، ثم ينهنه كطفل صغير . كان بكاؤه الواهن مؤثراً ومريراً ، سحبنى حتى تمددت إلى جواره ، وضممته دون أن أجد لدى كلمة واحدة تناسب اللحظة . كنت اعترف أنه يتذكر أمى البعيدة . وكنت أتذكر ايرنيا التى أبعدتنى عنها البلاد » ص ١٢٠ ، وآلية الكتابة والإيقاع واحد فى النصين ..

ويجىء نص « البستان » ليتخلص إلى الحلم ، وهو ما سبقت الإشارة إليه فى معرض الحديث عن قصة ذئاب .

* * *

عالم المخزنجى هذا ، عالم شديد الحنو ، ينقل خبرة لها خصوصية فريدة فى التعامل مع مفردات التاريخ الشخصى ، لتحولها لتجربة عامة ، لا تستنفد أسرارها ، إنما تضيىء جوانب من الحياة معتمة .

وهى تجسد كفاح القاص مع أدواته وعوالمه لإيقاظ إمكانات الحياة الحقيقية والأصيلة داخل الفرد ، فى مواجهة مجتمع يحاول صياغة الإنسان فى شكل مدجّن ومقنّن .

* * *

ولا يمكن لأى متابع لمسيرة القص المصرى أن يتجاهل أعمال « **محمد المخزنجى** » ، التى تتواصل فى كثير من سماتها مع هذه المسيرة ، ولا سيما أن أعماله الأولى كانت لافتة للانتباه ، لأن اختباراته للحظات الحرجة ، التى تفجر الرؤى ، وتصطدم وعى المتلقى ، بعوالم غنية وشديدة الثراء ، لكن هناك أسئلة تطرح نفسها عند قراءة الكتاب الخامس للقاص **محمد المخزنجى** :

ماذا تضيف هذه المجموعة إلى جملة إبداعات الكاتب ؟

وما هى العوالم المختلفة التى يقدمها

وما هى الرؤى الجديدة التى يفجرها الكاتب ؟

هذه الأسئلة تطرح نفسها ، لأن القاص مجدد ، ويجدد القضايا والموضوعات التى يتناولها ، فلا يمكن اعتبار هذا الكتاب امتداداً لكتبه الأخرى، فلكل كتاب من كتبه روح خاصة ، وعالم متمايز عن سابقه ، فإذا كان القاص فى كتبه الأولى يعتمد على المفارقة ، التى تشد الانتباه ، كما فى كتابه « **رشق السكين** ، فإنه هنا ينتقل إلى عالم آخر لا تحتل فيه **المفارقة** المرتبة الأولى فى آليات الكتابة لديه وإن كانت لا تختفى بالمرة ؟

وإذا كانت الذات الإنسانية فى كتبه الثلاث الأولى ذات فاعلة ، فى حالة اشتباك مع العالم والآخر ، وتوجد وسط حلبة الصراع ، فإن الذات هنا ـ سواء ـ السارد ، أو الراوى ، أى سواء استخدم القاص ضمير الغائب أو المتكلم ـ فهى تصف ، وترقب ، وتشاهد ، وليست فاعلة ، وأيضا ، على مستوى المكان ، إذا كانت القصص فى أعماله الأولى تدور داخل مصر ، فإننا فى مجموعة السفر ، تتحول الأمكنة لتصير العالم ، ولاسيما : الاتحاد السوفيتى ، كييف ، ومفردات المكان الجديد مثل الجليد ، والأشجار ، والوجوه ،

والعلاقات بين الأنا والآخر أصبحت ملامح جديدة تميز هذه المرحلة من مراحل القاص فى إدراك العالم ، فى أعماله الأولى كانت الواقعة أو الحدث هو جوهر القص لديه ، وكانت بنية القص لديه تقوم على أساس هذا الحدث ، ومدى سخونته وتفجيره لما يريد الكاتب أن يقوله ، بينما هنا ، لا نلتقى بالحدث كبنية رئيسية للقص ، وإنما أصبح الوصف يحتل مكانة متميزة عما سبق ، وصار التفكير البصرى أداة من آليات الكتابة لديه إلى جوار السرد .

وهذا بالإضافة إلى سمات أخرى فارقة بين مراحل الكاتب .

فى المرحلة الأولى ، لا يستطيع أحد أن ينكر روح القص لدى يوسف إدريس يتبدى فى تركيبة الجملة اللغوية للمخزنجى.لكن بدأ القاص يكتسب هذا التميز الخاص به ، كلما أوغل فى تجربته ، وكلما ازدادت تجربته تعقيداً وتركيباً عن ذى قبل ، وهذا لا يحسب على القاص ، وإنما يحسب له ، على أننا جميعاً نبدع فى ثقافة واحدة ، ونحمل بصمات هذه الثقافة فى إنتاجنا ، وإنتاج الدلالة من لغة متداولة ، هى لغة الأشكال الفنية ، التى هى تعبير عن رؤية اجتماعية للعالم ،

يجعل سمات التشابه أكثر من سمات الاختلاف ، فلا يمكن لأمرىء أن يتجاهل السمات المتشابهة لملامح البطل ، فى روايات **إبراهيم عبد المجيد** ، ومحمد **مستجاب وإبراهيم اصلان ، ويحيى الطاهر عبد الله** ، فى كونها رد فعل . وآليات الكتابة هنا ـ هى صياغات لآليات البناء الاجتماعى ، وكيف يتم الوعى به ، وبالتالى فإن تحليل الأشكال الفنية يفضى بنا إلى اكتشاف رؤية العالم التى تطرحها نصوصه .

ولا يستطيع احد ان ينكر **الطابع المركب** لقصص **المخزنجى** الأخيرة من مستويات متعددة ، ولم يكن لها هذا الحضور الفعّال فى أعماله السابقة ، فلقد كانت أعماله الأولى تتميز بالتدفق والتلقائية ، وبساطة شاعرية ، بينما هنا أصبح الوعى بمستوياته المركبة حاضراً فى إنتاج الدلالة للنص ، فأصبح الأسطورى ، والرمزى ، والسحرى ، حاضراً بدلاً من تكثيف حضور الذات ، كما كان فى كتبه الثلاث الأولى ، وهذه المستويات لم يكن لها هذا الحضور الفعّال والجوهرى فى بناء العالم ،

ولمحمد المخزنجى لحظة جنونه الخاص ، التى استدرجته إلى نقل وعيه بالعالم ، بدلاً من تقديمه ، لتصبح الكتابة قراءة ووعياً بهذا الجنون ، للتسامى به ، وليس التسامى عليه ، ولذلك بدأ يقترب من تصوير لحظات معتمة فى الوعى ، لكنها يمكن الشعور بها ، وهى لحظات فريدة فى وجودنا الإنسانى ، واستطاع أن يدركها عن قرب ، نتيجة لثقافته فى الطب النفسى ، لكنه بدلاً من أن ينقل إلينا هذه الخبرة ، عن طريق التوصيف الشعورى لها ـ وهو يمتلك القدرة على ذلك ـ لجأ إلى مصطلحات الطب النفسى ، لتضفى طابعاً تقريرياً على اللحظات ومثال ذلك نراه فى قصة « **على اطراف اصابع الأقدام** » يقول القاص ، وهو يصف العلاقة بين الشخصيتين : مكثا برهة يترامقان كحائرين خائفين ، ثم .. وكأنهما يتبادلان افكارهما بالتخاطر » ص (١٦) ، فالتخاطر هو توصيف من مجال علمى معين ، يهتم بتصنيف الحالات النفسية وتوصيفها ، بينما الكتابة الفنية هى توصيف للدرجة اللونية المحددة من هذه الحالات ، فالتخاطر كصورة من صور التواصل النفسى العميق ، له درجاته الضعيفة ، والمتوسطة الشدة ، والعميقة ، وبالتالى فتوصيفها على هذا النحو ، يفقدها كثيرا من ابعادها ، فالفنان يكون مهتما بصورة الانفعال النفسى ، وليس سماته التشريحية التى يمكن قبولها من قبل العقل العلمى ..

ولذلك فإن تقسيم قصص الكتاب إلى : فيزيقيات ، وسيكلوجيات ، وبارا سيكولوجيات .. هو توصيف من قبل القاص الذى يفصح عن حضوره من خلال وعيه « العلمى » . **وبديهى ان الأدب لا يدعى العلمية ، او التقريرية بهذا المعنى ، وهذا يذكرنا بالقراءة التى قدمها يحيى الرخاوى عن شحاذ نجيب محفوظ** ، وتراجع عنها فيما بعد ، حين كان قد وجد فيها تجسيداً للاكتئاب ، بينما هى فى الحقيقة صورة له ضمن صور عديدة ، لها درجاتها المتعددة ، وظلالها التى يشتد حضورها هنا أو تلك .

والقصص يمكن تقسيمها إلى تقسيم آخر ينبع من رؤية الكاتب ، ولذلك فالقراءة هنا لابد أن تعيد ترتيب

القصص على النحو الذى يساهم فى الكشف عن رؤى النص وآلياته ، بدلاً من الوقوع فى الفخ الذى ينصبه الراوى لنا ،

والحقيقة أن حضور المؤلف فى مجموعة « سفر » و« البستان » يمكن أن تعطى دلالة ، أن وعى المؤلف أو القاص الذاتى قد اتسع حضوره ، بدلاً من أن يتوارى خلف النصوص ، لتقدم رؤاه ، والأمر لم يقف عند هذا التصنيف لنصوص الكتاب ، فقد امتّد لاستخدام مفردات مثل : التخاطر ، وغيرها من المفردات ، التى ينقلها القاص من ميدان إلى ميدان ، دون أن تكون لها دلالة جديدة فنيا .

ويُحسب للقاص **محمد المخزنجى هذه اللغة** ، المحكمة ، التى تقدم العالم بوعى شديد ، وحذق ومهارة ، ونجد فى كتابه « **مستويات متعددة** لهذه اللغة ، التى تعتمد على زمن الحلم المتحول ، التى جعلت **اللغة** عنده ذات حساسية شعرية صوفية ، **لغة إيحائية** ، تومىء إلى الأشياء ، وتخلق منها **لوحة بصرية** ، متعددة الأبعاد والملامح ، وأصبح التخيل هو أساس الوصف والسرد فى خلق جملة متوترة حية ، من خلال الجملة الفعلية ، ولا سيما الأفعال التى تنقل توتر الزمن الداخلى وتداخلاته ، بحيث لا تستطيع أن تحدد زماناً واقعياً يعتمد على التتابع الخطى على النحو الذى كنا نجده فى كتاباته الأولى .

* * *

ترى .. هل هى مرحلة للدخول إلى عالم الذات واللاشعور ، ومفردات مختلفة عن عالمه الأول ، فى هذه المرحلة الإبداعية **لمحمد المخزنجى** ، أم هى تولد وإرهاصة بانتقال لرؤية يجمع بين الداخل والخارج ؟

لا ينكر احد أن ثمة قلقاً عاصفاً يحيط برؤى الكاتب منذ مجموعته **سفر** ، تجعلنا نرقب أعماله القادمة ، لنرى تفتح رؤاه وعوالمه ، نحو إمكانات أغنى للقص عن عالمنا .

محمد حافظ رجب

الــشدى المقطــوع



سقط مرة أخرى فى جب الرعب

كتب للطبيب :

- أراه فى أوقات كثيرة يصوّب مسدسه إلىّ .

أعطى الطبيب الدواء لأبيه .

- دعه هو يحضر لأراه .

أبوه قال له :

- الطبيب يريد أن يفحص خفاياك بنفسه . لا تجعله يفحصنى بدلاً منك ..

قال له :

- تشويهى يمنعنى من الذهاب إليه .. دعه يفحصك فيعرف ما بى .

انفجر الخوف فى داخله . تناثرت شظاياه حوله.خاف فجأة أن يفقد طبيبه الذى تجول كثيرا فى داخله .

لم ير رئيسه (الساهى) طوال يومه فى المكتب،رآه يتجول لاهثا فى حقيبة النقود ، ليقبض مرتبه .

فى أثناء نزوله ليتناول علف كل شهر ، رأى زميله اللدود (أحمد حمزة)

قال :

- أمازلت تنصب شباكك لصيد الذباب ياأحمد حمزة .

قال له أحمد حمزة :

- كل سنة وأنت طيب ودائما تمتطى فراشك كل ليلة .

- يجب أن آكل كبدك « ياأحمد حمزة »

قال (أحمد حمزة) :

- سأعلقك فى الصارى . تمشى بك السفن عاريا فى المحيطات .

فى آخر النهار تأخر « حسن عزت » عن الحضور أمام الساعة الميقاتية ، ليقدم لها إنحناءة آخر النهار ..

قال له « فتوح » :

- هل وقّعت فى الساعة أم لم توقّع . وإن لم تكن قد

وقعت فيجب أن توقع احمل ذاكرتك ، واترك بصمتك فى الساعة تأمن شرى

رمضان مزدحم بملح الأرض فى الطرقات ، وبطون شوارع المدينة مفتوحة تنتظر بازلت وابور الزلط .

فى البيت جلس « حسن عزت » يخطّ رسالة إلى مدرس ابنه : « التحيات لك يامدرس أولادى . اعتنى بالصغار كن أباً لهم : ادخلهم حمامك اغسل لهم عار « غربال » ..

أرسل مع ابنه عملة كل شهر ثمنا لإيقاظ ذاكرته ...

(بالأمس أسقطت المدفعية ٣ طائرات إسرائيلية فى خليج السويس)

ترك كل متسول صغير ـ فى غربال ـ ثدى أمه،ودخل فانوسه . أشعل شمعة دار يطرق كل الأبواب : (إدونا العادة . لبّه وسعادة والفانوس طقطق . والعيال ناموا)

(هدوء مشحون بالتوتر على خط جبهة القتال)

فى داخل غيبوبة الحبوب المنومة . أبوه دخل عليه .

ـ عزيزة هنا .

ـ هبط فى الجب : سار فيه ليالى وأياما ، والأمطار رعود ، وقطع الصبار تخزّ قدميه ، والماء ينساب تحته . ألقى بنفسه فى اليم . سبح ضد التيار . هل يعرف هذه المرأة . لاشك أنه يعرفها : فى الزمن الماضى ضاجع هذه المرأة كثيرا . الليلة حضرت فجأة من داخل الزمن الذى لا يعرف معناه . أنجب منها صبيانا وبناتاً . أمه تكره هذه المرأة .

تركتهما . دخلت المطبخ تعدّ لها سِحْراً ، لتموت كافرة ناقصة عمر .

قال « حسن عزت » لعزيزة

ـ هل أنت .. أنت ...

قالت « عزيزة »

ـ أنا . أنا انظر جيدا لتعرفنى .

قال « حسن عزت » :

ـ أنا أراك ولا أراك .

قالت :

ـ أنا أم ابنك :

قال لأمه :

ـ هل أعددت لها السحر والفكك والفاسوخ ..

« السلطات المصرية ترفض السماح للطائرات الإسرائيلية بالبحث عن الطيارين الذين أسقطت طائراتهم فى خليج السويس »

قالت المرأة القادمة من الكهف :

ـ عندنا تليفزيون .

ركبت كتفيه . تبولت فوقه . داست قامته . تعرّضه للعار .

قالت « عزيزة » وهى تتأرجح فوق قامته :

ـ أصبح لنا شقة جديدة

قال :

ـ أخشى أن يموت طبيبى فيجف نهر الاستمرار .

قالت :

ـ حضرت أول أمس فى قطار الثامنة والنصف .

قال :

ـ أحمد حمزة يريد أن يعلقنى فى الصارى عاريا ، لأسمع صفير البواخر جيداً .

التقط كيس نقودها ، فتحه : سرُّها داخله ، وجد فيه جنيها ذليلاً ، وبعض الفكه .

قال :

ـ أنت فقيرة العملة .. سرك فى كيس نقودك ـ يقلقنى عليك

قال :

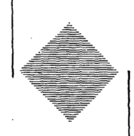
- هل مات طبيبى ياعزيزة ، أخشى أن يكون قد مات .
أبوه متوتر .. يخشى من نتائج اللقاء بين الغائبة وبين الولد ..
(سرب من القاذفات السوفيتية الثقيلة تى .. يو ١٦ يزور الجمهورية)

صرخت أمه وهى تطل من النافذة .
- إسماعيل جاء من المدرسة.
- إسماعيل ابن ماء سلسلة ظهره .. أمه متلهفة لترى التجربة.كيف سيقابل اللحم بعضه بعضا ..
دخل ابنه . نظر اللحم والدم إلى بعضهما لم يحدث أى شىء .

الدم يحن لبعضه.
لم يحن الدم لبعضه .
بكت « عزيزة » لغربتها .
بكى هو فى صمت .
كادت أمه تبكى .
أحضرلابنه مقعداً داخل الدائرة .
الحزن تسلط على القادمة من بعيد

قال لابنه :
- أنت رضعت من ثدى هذه المرأة .
قال الابن :
- لا أعرف .
فجأة قامت (عزيزة) أخرجت ثديها . قطعته بالسكين : القته إلى الابن :
- خذ هذا الثدى - ارضع منه كما تشاء .
تناول الابن الثدى . رضعه والدماء تسيل منه .
قال « حسن عزت » للولد :
- أعد إلى أمك ثديها .
أعاد إليها الثدى . وضعته مكانه مسحت دموعها وانصرفت .
ما إن انصرفت الزائرة، حتى قام « حسن عزت » وخلع ملابسه . قطعة قطعة : صار على اللحم . نزل السلم بهدوء وسكينة . صار فى الشارع، صاح :
- إسرائيل فوقنا . « أحمد حمزة » خلفى .. (الساهى) أمامى فى الميزان .. (فتوح) فوق المكتب . طائرات تى ... يو١٦ فى الجو . ماذا أفعل . لا منفذ لى إلا تحت .

عبد المنعم رمضان



أنت الوشم الباقى

الجغرافيا
أن تجلس فوق الجبلِ
وتقطف عطراً
تبنى كوخاً من ورق الأيام ،
وترمى صوب السهل حِذاءكَ ،
تعطى للأسفلت حقيقتهُ
للريح بقاياها
وتلم رذاذ الليلِ ،
تكوِّمه ،
وتبصُّ عليه
وتشهد مخلوقاتٍ تسعى
فيكون التاريخُ

تكون الأنثى حافيةً
ذَكَرٌ حافٍ يومىءُ
أنَّ كونى مَن شئتِ
فكيف أظنك قادمةً من تيه
كيف أسمِّى هيأتكِ البّريّةَ
أنتِ امرأةٌ
وأنا رجلٌ
كنت صنعتك من خمسة أضلاعٍ
ثم اسّاقط عنها العرقُ
ورائحة الإبطين
وجوعٌ
فالتَحَمت
واتكأ عليها كوعُ الله
وأحدث ثقباً
يكفى أن يدخله الرجلُ
فتحمل عنه الوحدانيةُ
كلَّ شظايا الكونِ
وتجمعها فى بطنٍ
يقدر لو يتكوّرُ
لو ينسابِ سلالاتٍ
ويفيضُ
كأن الوحدانيةَ آفلةٌ
وكأن الله سيعمل منذ اختفت الأرض جميعاً
تحت رءوس الناس
جلَيساً للأطفالَ

يعلمهم آدابَ الحبِّ
وفقه اللغةِ
وأن صباحاً آخر
يرشح من جفنى
سيكون صباحاً كالأرجوحةِ
يخرج فيه الخلقُ على ما ألفوا
يجتمعون أمام فوانيسى :
شعبان
وبهوُ
وملائكةُ
لا أدنيهم منى
وأعلِّمهم أن نساءً جمعُ امرأةٍ
كيف تكون نساءٌ جمع امرأةٍ.
العاشقُ : حين نصير عجائزَ نصبح ممحوّين
العاشقةُ : ومتزنين
العاشقُ : سوف يقيم الله بناءً رحباً
تحت المقبرة البحريةِ
العاشقةُ : وينفخ فى أحداثِ الموتى
ينبعثون رجالاً فى صفٍّ
ونساءً فى صفين
العاشقُ : وينادى يا أبناءَ اللهِ
يجيب الجمعُ : نعم
العَاشقةُ : ينادى يا فتياتِ اللهِ
يجبن : نعم
العاشقُ : وإذا نادى يا رمضانُ
يكون الجمعُ حليفاً للنسيان

العاشقةُ : وإن نادى يافاطمة

تطأطىء كلُّ النسوةِ

يذكرن الأيام الأولى

والبستانَ

ورجلاً عند الحافةِ

يرخى شركاً فوق امرأةٍ عند الحافةِ

العاشقُ : صرنا ممحوين

العاشقة : ومتزنين

العاشقُ : مات الرجل الواحدُ

العاشقة : يحيا الجمعُ

وماتت كلُّ امرأةٍ

العاشق : يحيا الجمعُ .

وكان الشاعر يمشى خلف قطيعٍ

يرسم دون النظر إلى أحدٍ

سوتياناً

ويمزقهُ

يرسم دون النظر إلى أحدٍ

كتفاً عاريةً

ويهدهدها

فتطير الكلمات إلى ورقٍ عطشانَ

ويبقى فى الخلفية نهدٌ لم يتفلّت بعدُ

فكيف تكون نساءٌ

جمعَ امرأةٍ تعشقُ

أو تتغطّى تحت الليلِ

بألحفة

لا تشبهُ. آهاً

إيهاً
أوهاً
تشبه مالا نقدر أن نكتبهُ
امرأةٌ لا تنحلُّ
فننظر فى عرجون عناصرها
ونقولُ :
العضو الناشز تحت فضاءِ البطنِ جميلٌ
هذا ما سوّاه الأب الله
نقولُ :
فضاء البطن جميلٌ
هذا ما سوّته الأمُّ طبيعةُ
ثم نقولُ :
امرأة أولى ليست توضعُ
جنب امرأةٍ ثانيةٍ
ثالثة
ليكوِّنَّ نسيجاً
هذا الفرجُ
وهذا الفرْجُ
وهذا الفرجُ
اعتصموا بسراويلَ
وغازاتٍ
ومناشفَ
واستيقاظٍ خاصٍّ
كان الفرجٍ ينام وحيداً إن أدركه النوم وحيداً
أو يتغطى بالأحلام إذا ما حنَّ

يقول الراوى :
لمّا حن كثيراً
ألقى عنه غطاء الحلمِ
وأوسع ما بين الشدقين
وبلَّلَ كل حوائطهِ
بعصيرٍ ينزف من آنيةِ الروح
لكى يمتلىء بإحليلٍ
إحليلٍ
إحْـ ...
يمتلك غرابةَ أن يتدخَّلَ فى ملكوتِ الله
ويطفو فوق غيوم العالمِ
يملكه إن شاء
ويهجره فى وقتٍ يسمح بالغفرانِ
الواحدُ فوق الواحدةِ
الواحدةُ تتيح مسافةَ ظنٍّ يسبح فيها الواحدُ
كيف إذن نجترىءُ
على ما يجعل كل امرأةٍ
ليست تشبه كل امرأةٍ
أغطس رأسك فى تجويف النبعِ
وإن أبطأت قليلاً
فاستيقاظك
يسعى خلف عسيلتها
وإذا ما بلغ الذروة
يسند كفّاً فوق الحوضِ
وكفاً تحت الإبطِ
يعلّق ساقاً فوق الكتف اليمنى

ساقاً فوق الأخرى
ينتزع الأشواق جميعاً
كيما تصعد فى ناموس الكونِ
وتذبح ظلّك
تأكله إن جعتَ
وتصنع مما يبقى رائحةً طيبةً تكسو العانة
أنت الآن وحيدٌ
لا تَختلس النظرةَ خلفكَ
واحفرْ نفقاً فى أعضائك
لا تتعجلْ دمكَ
ودعه يرفرفْ
وإذا رفرفَ إصنع منه شموعاً
عندئذ ستمر الروحُ
وتولجُ
أنت ستمعن فى إيلاجك
تضع الوحدانيةَ فى رئتيك
وتكشف عنك غطاءك
تستأنى لتكون أمام القبّةِ
قوسك مشدود
لا
لا تقتل من أحببتَ
اجرحه فقط
واهبط بمياهك سوف يطيب الجرحُ
لتجرحه ثانيةً
ثم تطوّف خلف يديك على ردفين

فتخرج كل أصابعك العاريةَ
وتجرث أرضاً للإنسان الفردِ
تهلُ عليها بعض طيورٍ ضاعت
منذ قديم
كانت كل طيور اللُّغةِ
تنامُ على أعضاءِ الناس
فلما استتر الناسُ جميعاً
فقدوا كل طيور اللغة
وجاءوا ببويضات
فقست
وانتشرت في الأرضِ
ودقّت
واسترقت ألسنةَ الناس
فأخفت جسد المرأة في جلباب النون
نساء
أو
نسوان
كيف تكون نساءُ جمع امرأةٍ

إذا سعيت خلف اللغةِ ، ستجدها في أعشاشٍ داخل كنائس أو فوق الأشجار ، اصعد فقط الأشجار ، لا يهمك لسعُ اللحاء ، هنالك وعندما تفتش ستجد (امرأةً) ، لا تظن أبداً أنها مؤنث امرىءٍ ، فامرؤ كلمة لا تدل على شيء واضح ، تيقن أن امرأة هي مؤنث نفسها ، انظر جيّداً ، أنت ترى الميم والراء يلتصقان بحبل سرى ، وتعرف أن الميم حضور المرأة ، والراء حضور الرجل ، وستعرف بالتأكيد ، أن المرأة هي الكائن الأمثل لشمولِ طرفي الجنس البشرى ، وأنها تحتوى الرجل ، مرّةً في بطنها ، ومرّةً في فرجها ،

ومرات فى الخيال ، لعلها للسبب هذا ، ولأخر ، سبقته فى الدرجة ، انظر ثانية ، على الجانبين عسكريان ، الأول أعزل يقف فوق هوّةٍ ، والثانى يعتمر خوذةً ، إنهما لا يؤديان التحية لأحد ، فقط يحرسان من بينهما ، قد يغيب الأعزل لأنه غير مسبوق ، ومفتوح على الفضاء ، فإذا غاب ، لا تخمِّنْ شيئاً ، ربما المرأة تابعة أو متبوعة والالتصاق غير متكافىء ، أما الثانى المعتمر خوذته ، فلا نعيب ، لأن خلفه بويضة دائمة الفقسِ ، دائمة الخصوبة .

هل يبقى للمرأةِ
ميزة أن تتسع
فتكشف ما نخفيه من العورات
وما نبقيه من الزهو الضلّيلِ
وتصبح حينئذ مرآةً
لو نكسرها
نسقط فوق شظاياها
ونصير شظايا
هل نشتاق إذن
كى نثأر من أنفسنا
أن تتسخَ المرأةُ
أن تتدلى منها كلُّ حبالِ الحلمِ
وتعرى تحت الشمس
وتنمو فى أنحاء غوايتها
أشجار الجنسِ
بغير طيور تمسح عنها

بعضِ غبار الوقتِ
وهل تتسخ
إذا أضجعها فوق حشائشها
من يقدر أن يضجعها فوق حشائشها
فتهاوت
لم تمسكْهُ
ولم يتمكّنْ
وانتظرا
أن يطلع من أطرافهما عمّالُ التنظيفاتِ
وصيادو الأحلامِ
وأن يقتنصوا وقتاً
ممتلئا
بامرأةٍ
قد تستند إلى شهوانيتّها
ثم تبوح بسّر :
إن العالمً أضيق من أعضائى .

الليلة الأولى



.. أخيرا تخلو إلى نفسها ، تغلق باب غرفتها . منهكة ، متعبة ، تصغى إلى الليل الذى انتصف منذ حوالى نصف ساعة . إلى الطريق الذى تطل عليه من ارتفاع خمسة طوابق ، بعض الأصوات كانت تسمعها أثناء انتظارها عودته فى الليالى التى يتأخر خلالها ، إذ يعرج على أسرته ، يزور أشقاءه . أو يسهر مع صحبه فى المقهى ، إغلاق باب ، مرور عربة مسرعة ، نباح كلب ضال ، أصداء أحاديث بعيدة غامضة . اعتادت ألا تغفو قبل قدومه ، وانتظار خلعه ملابسه وجلوسه قليلا بالصالة ، سؤالها التقليدى .

« تعشيت ؟ »

مع أنها تعرف عادته ، تناول كوبا من اللبن مع كعكعة يابسة ، وكثيرا ما كان يشكو متاعب معدته ، كأنه على وشك ، لكنه لا يقىء !

هل كانت الأعراض علامات لم يتعداها ولم تتوقف عندها أيضا . كانت تبدى جزعا مفتعلا . إذ تذكر قول أمها إن الرجال كالأطفال . يحبون الشكوى دائما ولفت النظر بإظهار الأمراض . علاجهم الإهمال . لكنها الحق أبدت اهتماما فى كل مرة ، كثيرا ما نصحته بالذهاب إلى الطبيب . يبتسم قائلا : إنه جاء من أسرة كادحة . لم يكن أحد أفرادها يبلغ العيادة أو المستشفى إلا وهو على حافة الخطر .

المرة الوحيدة التى شعرت فيها بدنو الخطر منذ أسبوع . عندما صمت فجأة أثناء جلوسهما أمام التليفزيون مال إلى الأمام ممسكا بصدره ، البنت فزعت ، لن تنسى صيحتها أبدا « بابا .. بابا » أطلق ريحا متتابعا بصوت متتابع ، حاد ، انفرط فوق الأريكة ، الغريب أنه لم يشك ، بل ابتلع ريقه ، فتح عينيه ، طمأنهما ، قال إنها الشمس التى مشى فيها

حوالى ساعة ، تجرع كوب اللبن الذى أعدته المسكينة ، الراقدة الآن كالمغشى عليها . بعد أن فراهما الفقد المفاجىء ...

الفراق صعب ..

لكم ضاقت بهؤلاء النسوة . اقاربها . جاراتها ، زحمن البيت . دموعهن على أنفسهن ومواجعهن القديمة والجديدة ، بعضهن رحن يثرثرن ، ويتحدثن همساً عن مشاكل فلانة مع علانة ، أو زوج رمى عينه على أخرى ونوى ، أو ارتفاع أسعار الخضر . الوحيدة التى بدا حزنها جللاً ، صعبا ، شقيقته ، لم تتزوج حتى الآن . تعيش بمفردها ، تقترب من الخمسين . لكنها تبدو وكأنها تجاوزت الستين ، مال بختها . كان أمرها يشغله . لا يخلف زيارته الأسبوعية لها ، كان يحن عليها ، وكانت تثق أنه يساعدها بجنيهات قليلة من المكافآت الإضافية التى لا تعلم عنها شيئا . بالطبع مرتبها الضئيل لا يكفيها . من عملها فى مكتب المحامى الذى التحقت به بعد حصولها على دبلوم التجارة المتوسطة من المدرسة المسائية بالفجالة . ساعدها ، أحد معارفه من المقهى أخذها عنده سكرتيرة ، كانت تتردد نادراً على البيت ، حتى أنها لم تأت فى الأعياد . لا .. بعض الأعياد ، ألم تكن هنا فى العيد الصغير السنة الماضية ؟ كانت تتصل أحيانا . وإذا رن الهاتف فى المساء يرد عليها جزعاً ، ما الذى أخرها حتى هذه الساعة ؟

يطلب منها سرعة العودة إلى البيت والتأكد من إغلاق الترباس والقفل . البلد غير آمن كان يخاف عليها وكأنها طفلة مع أنها تكبره بعامين . مرة قالت له بعد انتهاء مكالمة .

« إنها ليست صغيرة .. »

أجابها متمهلاً ، إنها وحيدة وما من أحد إلى جوارها .

ربما تمنى المجىء بها وإقامتها هنا !. لكن البيت ضيق ، وهى منطوية قليلة الكلام . من يطيق نفسه فى هذا الزمان حتى يطيق الآخرين ؟ أحيانا تتصل ، تسأل عن الصحة والأحوال ، عن ابنة شقيقها ، أخبارها فى المذاكرة ، أحوالها ، إذ تطول المكالمة تضطر إلى تنبيه ابنتها إلى المحاضرات التى يجب أن تنقل ، وضرورة النوم مبكرا ، تشير بيدها للإسراع ، عندئذ تقول :

« والنبى تعالى ياعمتى .. أنا نفسى أشوفك قوى .. » لا .. لم تكن قاسية ، لكنها كانت تخشى بشكل غامض على وحيدتها ، أن تلقى مصير عمتها ، أن يفوتها قطار الزواج . على أى حال لم يفتها قطار الزواج . لم تقصر معها . كانت تبتسم فى وجهها خلال مرات قدومها النادرة ، بل تصر على بقائها لتناول الغداء وإذ تصر على الذهاب يتصاعد تصميمها واحتجاجها .

« معقول أن تجيئى ولا تكسرى لقمة فى بيت أخيك ؟! »

بعد انصرافها تشعر براحة ، هل ضايقه وهن الصلة بينهما ، من ناحيتها لم تقصر فى الواجب ، ألا يكفى تغاضيها عما كان يدفعه لها من جنيهات كان بيته أحق بها ؟ لو أنها امرأة أخرى لأثارت له المشاكل .

لكن . لماذا بدا حزينا فى أول حلم يأتيها فيه ؟ فى العصر ، بعد أن ألحت على ابنتها كى تأكل لقمة . منذ أول أمس لم يدخل معدتها لقمة كمدا . لم تطبخ لم تنزل السوق ، لم تستطع ترتيب البيت الذى اختل نظامه .

حتى أنها لم تجمع حاجاته المتناثرة فى البيت إلا قبل الغروب . ملابسه الداخلية فوق الغسالة . وحذاؤه فى الموضع نفسه الذى اعتاد أن يخلعه فيه ، قرب المدخل ، ولكم أبدت الملاحظات . أن ينظم تغيير ثيابه ، ولم يجبها إلا مداعبا كان لديه قدرة على تجنب الشقاق لأسباب يراها صغيرة ولا يعلم أنها كفيلة بإثارة أعصاب أى ست ! . أما نظارته الطبية فكانت إلى جوار التليفزيون . ومحفظته الجلدية القديمة ، والحقيبة الجلدية التى يضع بها أوراقا تخص شغله . لا تعرف شيئا عنها جمعت هذا كله بدون ترتيب ، أخفته وراء الكنبة ، البنت كلما نظرت إلى حاجات أبيها تعض أصابعها . وتخمش وجهها .

« سايبنى لمين يابا .. »

ما أزعجها أنها العبارة نفسها التى رددتها شقيقته ولكن بدون عويل . لحظة حملهم الجثمان لوضعه فى الصندوق الذى فتحوه عند مدخل البيت ، فارقها صمتها الغريب ، انحنت فجأة ، تعلقت بالجثمان الملفوف ، تشنجت أصابعها .

« سايبنى لمين ياخويا .. »

أحاط بها من تعرف ومن تجهل . همسوا فى أذنيها بآيات مهدئات ، وسمعت أحدهم يقول بحسم

« ما تخليش أخوك يتبهدل .. »

عندها ارتخت أصابعها . بقيت شاخصة ، ذاهلة ، لم تبدل وضعها ولا ملامحها حتى أن غص البيت بالمعزين . ومالت عليها امرأة مسنة ترجوها ملحة أن تلطم . أن تبكى . أن تشق هدومها . ولكنها لم تنطق . وآخر العزاء قامت . أصرت على الأنصراف ، مشت مصممة لم تصافح أى إنسان لو أنها بقيت لأصبحت عبئا على البنت ، صمتها فظيع.حتى عندما جاءت ، أحتضنت ابنة شقيقها لدقائق ، وبدا أن كلا منهما تستنجد بالأخرى . تستند عليها وعندما سأل أحد الجيران ، « هل أوصى ؟ »

كانوا يتحدثون عن المسجد الذى ستتم فيه الصلاة لا تدرى كيف سمعت . خرجت من الغرفة الداخلية . وقفت وسط الرجال مشيرة بأصبعها محذرة ، منذرة ..

« فى الحسين .. فى سيدنا الحسين »

متى أوصاها بالصلاة عليه فى مسجد الحسين ! لم يخبرها بذلك ، هل تشعر أن أجله يدنو . عندما بدأت الأزمة ظننتها تعبا عارضا وبعد خروج الطبيب الشاب صاحب العيادة الجديدة عند الناصية والذى جاء بعد انتهاء عمله فيها . قال إنها أزمة قلبية ، ولا يمكن نقله . لكن يمكن تلقيه العلاج هنا ، لحظتها لاح لها النذير . لكنها بعد دخولها عليه ، وابتسامه فى وجهها استعادت ما سمعته عن آخرين فاجأتهم تلك النوبات مرات ونجوا منها ، لم تفارقه حتى الفجر . كانت ملامحه التى تبدلت فيما بعد هادئة . مستكينة . بل إنه ابتسم مرات عندما نظر إليها ، عدا كرشة النفس التى لم تعهدها قط . كل ربع ساعة أو عشر دقائق تقريبا يسألها عن الساعة ، كأنه على موعد ، كأنه توقع زائراً أو ظهور علامة ، حتى أنها قالت مرة : لماذا تسأل عن الساعة .. الليل ما زال بعد طويلا ..

ليلها هى الذى طال ، لم تعرف هذا الصمت ، وكأن وجوده كان يبدده ، عند لحظة معينة تختفى كافة أصداء الطريق . والبيوت المجاورة كأنها لحظة مجيئها الأولى إلى الدنيا ، تركها مبكرا ، خلا بها تكاد تنطق

ما يدور داخلها . توشك أن تلومه وكأن الأمر كان بيدها . تلك صورته . تعدل وضعها بحيث لا تواجه ملامحه السرير ، دائما كان عنيداً بصمته ، لكم ألحت عليه أن يسافر مثل زملائه ، انتداب أو إعارة فى بلد عربى لثلاث أو أربع سنوات . لكنه لم يقدم . لم يسع . قالت إنهما بحاجة إلى ادخار مبلغ للزمن . للبنت التى سيجيئها ابن الحلال بعد سنوات قريبة . تكاليف الحياة فى ازدياد . وما كان يكفيهم أمس لا يصلح اليوم ، لكنه كان يسمع من اليمنى ويخرج كلماتها من اليسرى ، وإذا ألحت يقول بصوته الهادىء .

« وهل ينقصنا شىء .. »

فتجادله متسائلة ، هل الدنيا أكل وشرب ؟ . ومرة قال إنه لا يطيق الغربة ، أو البعد عن مصر .. مصر . ماذا أخذوا من مصر غير وجع القلب وصعوبة الأحوال . وقضائه الوقت بالمقهى ؟. لو فاجأته الأزمة أثناء عمله هناك ربما نقلوه إلى مستشفى حديث وأمكنهم إنقاذه ، لو طال به المرض .. هل كان لديهم ما يكفى مصاريف المستشفى ؟ وأى علاج كانت ستقدمه المصلحة ؟ أى علاج ، لكنه لم يصغ إليها قط . مجرد مبلغ صغير لا ينفع ولا يضر فى دفتر التوفير . ولولا أنه استخرج الدفتر باسم البنت لكان دون صرفه أهوال وإجراءات تكلف أكثر من قيمته . من مصاريف محكمة وإعلان وراثة ، وربما تدخل شقيقته معهما لتأخذ نصيبها :. لا . لم يحسن التصرف وفارقها بلا عون .

تقف فى الغرفة التى تبدو فسيحة أكثر ، رفضت ابنتها أن تنام إلى جوارها . مكانه . قالت بحزم مؤثر إنها تفضل النوم فى سريرها .

بعد الظهر جاءت جارتهم فى الشقة المقابلة بطعام الغداء . طبق بسلة ونصف دجاجة وأرز وثلاثة أرغفة ، شكرتها متأثرة ، تمنت ألا ترده فى مناسَبة وحشة . البنت بكت . نظرت إلى مكان والدها . لسنوات طويلة لم يأكلوا إلا معاً . كانت تنتظره حتى لو تأخر . رجتها طيبت خاطرها . منذ الأمس لم يدخل بطنها لقمة ، وحتى تشجعها بدأت تأكل . منذ لحظات أطلت لتطمئن عليها نادتها بصوت خفيض . لم تجبها . أصغت إلى أنفاسها المنتظمة . عادت إلى غرفتها ، أبقت الباب مفتوحاً .

عندما اضطرت إلى الإغفاء عصراً . مابين يقظة غير مكتملة ونوم لم توغل فيه جاءها مع أنها سمعت يوما من تقول باستحالة ظهور الميت قبل سبعة أيام .

رأته فى الصالة . بالضبط فى المكان الذى اعتاد قراءة الصحف فيه غير أنه كان يثنى ساقاً تحته ويفرد الأخرى بينما يميل إلى الأمام عاقدا يديه أمام صدره ، يرتدى ثيابا قاتمة . يبدو حزينا ، حزن لم تعرفه منه . مزموم الشفتين . مجهد العينين يتطلع بأسى صوب ابنته وشقيقته . وقفتا أمامه ، تبدو المسافة شاسعة رغم ضيق الصالة . كأنه يود أن يقول شيئا لكنه لايقدر .

تقعد على حافة السرير ، الحق أنه كان حنونا ، كريما فى حدود قدرته ، لم يبخل على ابنته قط . لم يدعها تنطق بما تحتاج إليه ، يوما طلبت على استحياء حذاء رياضيا مرتفع السعر . لم يتأخر ولم يتردد مع علمها أنه لم يبق لنفسه مليما من مصروفه . لشهر كامل لم يدخن . لم يذهب إلى المقهى إلا مرة . كثيرا مارددت ..

« يابختك بابوك .. »

لكنه حيرها أيضا . خاصة تردده إزاء أمور بدت لها ضرورية ، وإبداؤه أسبابا غريبة . عندما ألحت فى بياض الشقة قال إن ذلك سوف يسبب له إزعاجا . عمال غرباء سيدخلون ويخرجون ، وأثاث يجب فكه وتركيبه ، ثم أن طلاء الجدران ما زال نظيفا ، ما الداعى إذن ، كل الجيران أعادوا تبييض شققهم . بعضهم لصق ورقا ملونا ، هم فقط الذين لم يبدلوا ولم يغيروا .

كان يقبل عليها فجأة ، يبدى وداً متدفقاً حتى لتتدلل عليه بينما بهجة تغمرها . تنبهه إلى دعابات لا يصح أن يبديها أمام البنت فلا ينثنى إنما يواصل ، وتبدو البنية سعيدة . تبادله مرحه . يحتضنهما معا فيغمرها تأثر .

فى اليوم التالى مباشرة ، ربما فى اليوم نفسه يصمت ، تأسو ملامحه تسأله فلا يجيب . تستفسر فلا يبدى سببا معقولاً ، صحيح أنه لم ينطق لفظا يجرحها . ولم يعنف معها عند غضبها . لكن خموده المفاجىء وانغلاق مسامه أمامها كان يحيرها ويدفعها إلى الزهق .

لكم تمدد بجوارها فوق الفراش وكأنه غير موجود ، وكثيرا ما رغبته لكنها أحجمت ، وبعد مرور ليلة أو اثنتين يقبل تجاهها ، يداعبها ، يمد يده إلى صدرها . يقبل أطرافها ، وإذ يبدأ تجاوبها تهمس عاتبة أنها كانت تريده أمس . فيقول : إنه كان يريدها أكثر . تعجب لعدم شروعه ، أهو الكسل ، أو انشغاله بما لا تعرف . أحيانا كان يسعى إليها وكأنه يؤدى واجبا ، يحتضنها وكأنه يتثاءب . ومرات يقبل كعاصفة . حتى لتبدى ألماً فلا يزيده ذلك إلا إمعانا ..

تتوالى عليها صور شتى عرفتها معه داخل تلك الحجرة . فوق هذا الفراش ، بدءا من خيبات الليالى الأولى التالية لزفافها إليه ، حتى المرات التى حاول خلالها جسداهما التعرف أحدهما على الآخر . استغرق ذلك زمنا طويلا ، راح منها ومنه . وعندما بلغت ذروة النشوة لأول مرة بعد سبع سنوات من زواجهما وأربع من انجابها عايدة لم تكبح نفسها . راحت تهتز بعنف أدهشه ودست وجهها فى صدره دامعة ، ومنذ ذلك الحين أدرك علامتها ، وفهم إشارتها . لكنه لم يسع إليها بما فيه الكفاية . كان قادراً ولم يفعل . حتى أدركه الوهن ..

تدس رأسها فى الوسادة ، هل يصح تفكيرها فى أمور كهذه ؟ هل يراها الآن ؟

هل يعرف بما تفكر فيه ؟

تراه فى أماكن شتى . فوق يابسة ، يمشى على ماء لا تعرف عمقه . يعلو فى فراغ بلا حد ، يختفى تماما لكنها توقن أنه موجود فى حيزها . تقوم فجأة .

هل وسنت ، هل راحت فى النوم ؟

أى ساعة الآن ؟

كأنها نعست يومين متصلين ، تصغى إلى تدفق غريب داخلها . يأتيها من مسارب غامضة . يدفعها إلى مفارقة الفراش ، الرغبة فى الخروج إلى الطريق ، إلى موعد لا تعرفه يجب اللحاق به ، شىء ما يسرى ، تعبر الصالة ، تصغى ، لاشك أن ابنتها تغط فى نوم عميق ، تتردد أنفاسها بانتظام ..

تتراجع على أطراف قدميها ، تحذر أن تحدث صوتا . تغلق بابها بالمفتاح ، تماما كما كانت تتأهب للخلوة به إذ تلوح منه البادرة ويقبل . تقف أمام مرآة

الصوان . تقترب منها تلك القتامة تحت العينين . اصفرار الأسنان ، الجير المتراكم عند الجذور وخلال الفراغات ، بداية تشقق فى شفتيها ، تعب سنين طويلة ، وإرهاق يومين لم تعد لهما ولم تنتظر طولهما بهذه السرعة . لم يخطر على بابها رحيله المباغت ، انفرادها . تقطب عينيها . لكن الملاحة لم تذو . زميلاتها قدرن عمرها دائما بسبع سنوات أقل ، بالتأكيد لم تكن مجاملات . تستدير قليلا ، نظرة جانبية تنحنى إلى الأمام . من مثيرات كوامنها أن تتطلع خلسة إلى مؤخرته فى حركتها الصاعدة . النازلة بين ساقيها إذ تشب برأسها تغمض عينيها بسرعة حتى لا يلحظ ، لم تطلعه على ذلك ولم يبذل جهداً ليعرف .

تغمض عينيها ، لم تنظر إلى غيره قط . وكثيرا ما قمعت انفلات أحلامها ، وصدت بحزم صارم أى محاولة اقتراب ، بالنظرة ، بالكلمة ، بالاشارة من أولئك المترصدين أى ثغرة .

لم تخطىء فى حقه .. لكنه .. لكنه لم يفهم ..

تشير إلى عنقها . إلى صدرها ، تلمس كتفها اليمنى وكتفها اليسرى . تزيح حمالتى القميص ، ينزلق إلى أسفل . ترهل ثدياها قليلا لكن استدارتهما مكتملة ، لم تفسدهما رضاعة طفلة واحدة فطمت مبكرا ، واجتيازها الأربعين بعامين . لم يبرز لها كرش . ما زال خصرها عذراوياً وحوضها رحباً .

تتراجع متثنية ، متأودة . تستقر عند حافة الفراش . تتجرد من أخر قطعة تحجب مكنونها ، تتمدد فوق الفراش . منتصفة تماما ، تماما .. كما رغبت !

محمد فهمى سند



صفحات من كتاب النيل

- ١ -

قد بعدنا عن النّيل ،
صرنا نمدُّ له أعيناً ،
وأكفاً تُلَوِّحُ ،
- خلف زجاج النوافذ -
بالوردة الذابلة
ففى النيل لا ينبت الصمت ،
ولا يسكن العنكبوت
غير أنَّ المنازل ،
تثمر عند الصباح مواويل ،
تمرح فى المدن المقبلة
هل النّخل يرحل خلف القطارات ؟

والشوق يدخل فى مركبات الجنود ؟،

ويرسم نيلاً على مقبض السيف ،

حتى نسافر ،

فى أرضنا المشتراة المباعة ،

نرسل آهاتنا ،

للزمان الصموت ....؟!

قد بعدنا عن النيل ،

والنيل مثل المنازل ،

قد تحتوينا زماناً ،

لنرحل عنها زماناً ،

نجهّز أجسادنا ،

قبل أن نكتوى ،

بعذاب السكوت ......!

يا سنين الدَّأب قد حصدنا السنابل

وزرعنا العنب لمعاصر بابل ....!

ـ ٢ ـ

أيها النيل :،

هل طردتنا ضفافك ؟

ما للخطا يَمّمت نحو تلّ العناكب ،

خَلْفَ المتاهات ؟

ما للعيون ارْتَضَتْ أن تحدِّقَ فى الرمل ؟،

فى حسك الصحراء ؟

ولا تحتمى بك من سنوات الهجير ؟!
السنون العجاف ،
اسْتطالتْ ،
و «يوسف» يبحث عن سنبلات الصباح ،
يراها تصاوير فوق المعابد ،
أغنيَّةً فى شفاه البنات ،
وحلماً يطارد حلماً ،
بليل الفراعين ،
لا أنت أوَّلته للمليك ،
ولا نحن مِلْنَا على شاطئيك ،
نداويهما من دخان الذهول ......!

قد شربنا التعب من كئوس السلاسل
وتفشَّى الجرب تحت ريش البلابل

-٣-

أيها النِّيل ،
قالوا بأنَّ بلادى هباتك ،
قام على خدّها الفجر ،
صلَّتْ لمعبودها ،
ثم راحت تخطُّ على جبهة الكون ،
أَنْغَامَهَا
تبذر الحرف والضوء ،

تبنى على شاطئَيْك ،

قصور الحياة ؛

فَعَلَّمَت الكون ،

كيف يَبُثُّ النجومَ الحيارى أغانيه ،

كيف تدور السواقى ،

مع القمر المستحم برغوة موجك ،

حتى تشب الحقول ،

وكيف تغيب وراء المدى ،

غاضباً تطلب الحب ،

تسأل عنه ،

إلى أن تُزفُ العروس ؛

فيهدر موجك .

تحضن كل الحقول فتخصبها ،

ثم تكتب فوق ثراها :

هنا ينبت الحَبُّ والحُبُّ ،

فانزرعى يا حروف البدايات ،

لا تبرحى ،

فالحياة هنا والممات ....!

يـا نـداء السحـب   فوق صدر الجداول

لـم نـزل ننتحـب   خلف ظلّ المنازل

ـ ٤ ـ

أيها النيل ،

علَّمتنا الصَّبر والصَّبْرَ والصَّبر ،

حتى تشقَّق حلق الزمان المكابر ،

علّمتنا أنَّ مصر الوجود ،

فليس وراء البحار حياةٌ ،

فكبَّلْتنا هاهنا ،

نعلك الصبر والجوع ،

سياط تحت الفراعين ،

من ألَّهوك زماناً ،

ومن حملتْهم رؤوس الجموع ملوكاً ،

وآلهةً يأمرون يُطاعون ،

تسجد كلُّ الرعيَّة ،

تحت نعالهم الجاحدة ،

أيها النيل :

يا قيد أعمارنا الواعدة

قد كشفنا ألاعيبك الأبديَّة ،

أحلامك الزئبقية ،

أنَّ بلادى حقل الجياع ،

وصومعة الخبز ،

مائدة الكون ؛

فانظرْ لأبنائها الصامتين ،

ألا تستحى من وجوههم الشاحبة ؟!

ألا تستحى من جموعهم الشاردة ؟!

....

....

ارْحل الآن عنا ،

فلسنا نريدك ،

يا قيد أيامنا الواعدة

ارحل الآن عنا ،

فقد لوَّثتك الأغانى

جفَّفتك الأمانى

حوَّلتك الفراعين قيداً على أعين الشمس ،

تحجبها عن سماء الحيارى ،

فراحوا يفرّون من بين عينيك ،

للمدن الجاحدة .....!

●

إبراهيم عبد المجيد

تمارين على الأحلام



حاولت ، بصدق ، العودة إلى الأحلام فور صعودى إلى الترام . بدا الأمر نوعا من الارتباط الشرطى رغم مرور عشر سنوات لم أركب فيها أى مركبة من المواصلات العامة . وكالعادة ما كاد الترام يتحرك حتى كان قد اكتظ بالركاب إلى درجة لا تسمح لأحد بالحركة إلا فى الحلم ... هكذا كنت أفكر قديما ، وهكذا أفكر الآن .

لم أشأ النظر إلى وجوه الناس ، فرجل مثلى يعرف التدهور الشديد الذى لحق بالحياة لم يكن ليتوقع جديدا فى وجوه ركاب المواصلات العامة . ولم أنجح فى استدعاء حلم ، أى حلم .

مرّت مسافة محطة كاملة مشبعة بالعرق والاختناق ، ولم امسك بحلم واحد . حاولت خلال مسافة المحطة التالية ولم أنجح . تذكرت فقط أننى فى صباى فكرت مرة أن أحفر ثقبا فى الأرض ، واستمر فى حفره حتى انفذ من الجانب الآخر للأرض بالقرب من أمريكا أو اليابان أو فى قلب المحيط الباسيفيكى . وتذكرت أنى قرأت بعد ذلك عن برتراند راسل وكيف حدث أن فكر فى صباه فى فكرتى نفسها . تضايقت ، طبعا ، ذلك اليوم ، لأن راسل صار عالما وفيلسوفا ، وأنا صرت مدرسا بسيطا ، رغم أننا فكرنا فى شىء واحد ، فى سن واحدة تقريباً ..

— لاتحزن .

فتحت عينى على اتساعهما دهشة.سمعت صوتا حقيقيا يقول لى ذلك الرجل القصير الذى تكاد رأسه تنطحن بين صدرى وظهر الرجل الذى أمامى يرفع عينيه إلىّ ويبتسم . إنه أصلع لا يمكن أن يكون هو . تذكرت أشياء شخصية ولم افه بكلمة واحدة . لابد أنه صوت صادر من أعماقى يواسينى ، ولا يجب أن أشغل نفسى عن محاولة الإمساك بحلم ولو قديم .

— ٢ —

مرت مسافة محطة ثالثة ، مسافة طويلة بطيئة ، ولم أبرح الأحلام ، عادة ، إذا انقطعت لا تعود . هكذا فكرت يائسا أنا الذى بلغت قدرتى ، قديما ، على الاحلام ، أنى كنت أحدد لنفسى الحلم الذى سأحلمه . لم يكن الأمر يحتاج إلى أكثر من تمرين على التركيز فى أمر ما ، أو فكرة معينة . كان أصدقائى لا يصدقون ذلك قط ، ولم اهتم بأن يصدقونى.كنت أكتفى بما أفعل . وأعرف أن أحدا لن يصدق أحلامى إلا إذا شاركنى فيها ، وقررت فى النهاية أن أحلم بأصدقائى ولم أستطع أن أحدثهم بذلك . كانوا قد استشهدوا فى حروب كثيرة ، أو سافروا إلى كندا واستراليا ودول الخليج حتى صرت فى الحى القديم بلا أصدقاء غير أبى وأمى . وحين انتقلت للعمل بالقاهرة تركت أبى وأمى فى الإسكندرية.هل يكون انتقالى إلى مدينة جديدة سببا فى ضعف قدرتى على الأحلام ؟ المؤكد أن للسيارة الخاصة التى أملكها ، والتى تعطلت اليوم ، شأنا فى ذلك .

— لاتحزن .

الصوت نفسه يعود لأسمعه . تكلم هذه المرة بسرعة أكبر . لقد استطاع الرجل القصير أن يرفع نحوى وجهه كله . عرق كثير يتفصد على صلعته ووجهه،وهو يبتسم لى ابتسامة واسعة ولا يتكلم . لا يجب أن أربك روحى ، الترام تزداد ازدحاما ، وبطئا ، وأنا الذى ضاعت قدرته على الأحلام أستطيع أن اتذكر ، الذكريات أحلام ضائعة تستطيع أن ترفعنى عن الزحام وتنزل بى فى محطتى عبر الأثير المخملى بهدوء وسلام .

— ٣ —

تذكرت صديقى الوحيد الذى لا تزال ملامحه باقية . ذلك الذى لم يصبح شاعرا كبيرا كما كان يود أن يكون ، ولم يصبح شاعرا من أى نوع . جاءنى مرة متعبا يشكو عناءه مع أبيه المسن الذى فتحت عليه الشيخوخة نوافذها وأبوابها ، وكيف يجب نقله مرة كل يوم إلى المستشفى لتلقى العلاج ثم العودة إلى البيت فى محاولة يائسة لتأجيل الموت المؤكد . ثم سكت طويلا وقال أن الإنسانية كانت تكسب كثيرا لو جعلت منذ بدايتها القبلة وليس الجماع وسيلة للإنجاب لوكان ذلك قد حدث لتعدلت أمور كثيرة . أقلها أنه لن تكون هناك ضرورة للثياب ، الداخلية على الأقل آخر حصون المرأة ، ولاختفى التمنع والدلال ، وانتهت أغان كثيرة هابطة وأمثال شعبية لاقيمة لها ، وكانت المرأة ، التى ستعيش مهددة أن يخطف منها الرجل قبلة فى أى وقت ، كانت ستقدم نفسها إلى الرجل بسهولة ، ولابد أن كلمة « سفاح » ستنتهى من المعاجم لأن المرأة الواحدة يمكن أن يقبلها أكثر من رجل فى اليوم الواحد ، وبالطبع ستختفى جرائم الاغتصاب ، وسيصبح الزواج أتفه مهمة على وجه الأرض .

قال ذلك كله بسرعة ، وظل ينظر إلىّ واسع العينين ، ولابد أنه كان يرى مقدار انعكاس جنونه المفاجىء على وجهى . لكنى بدوت باردا جدا وقلت بهدوء .

— بالنسبة لمرض أبيك كان من الأفضل لو أخذت الإنسانية منذ بدايتها نظاما آخر . أن يولد الإنسان شيخا ثم يموت طفلا فى هذه الحالة كان الأبناء يستطيعون حمل الآباء بسهولة إلى المستشفيات بل ربما صار ذلك عملا جميلا ..

وتذكرت الضحك الشرس لصديقى ذلك اليوم ، ولى ايضا .

ــ كان ذلك رائعا بحق .

سمعت الصوت يعلق على ذكرياتى الشخصية من جديد . امسكت به هذه المرة . إنه الرجل الأصلع المنضغط بينى وبين ظهر الرجل الذى أمامى الذى بدا لى يعانى من إجهاد شديد . وعاد يقول :

ــ الحقيقة كان يمكن للإنسان الحصول على متع أكثر لو سلكت البشرية طريقا آخر .

لم افكر ان اسأله ما إذا كان هو الذى سبق له الحديث فهو يحدثنى بالفعل فكرت فى قدرته الفذة على الإمساك بأفكارى وذكرياتى رغم عدم حديثى بصوت عال لنفسى أو لغيرى . لكنى أحسست بنوع من الرضا نحوه . وآخر عهدى به أنى رأيته ينسحب من بين الزحام بصعوبة ، ورأيته يصل إلى الباب الخلفى ، ورأيته يلوح لى بيده الصغيرة يودعنى ، ورأيته يمشى يكاد يتدحرج فوق الأرض من فرط قصره ، ورأيته وادع الملامح جدا ، ورأيت الطيبة ذاتها مجسدة فوق صفحة وجهه ، واحسست بأنه شخص ودود ، وأنى أعرفه منذ زمن بعيد ، وأن صوته أليف إلى روحى ، وربما التقينا مرة من قبل فى مكان هادىء ، حديقة خالية أو جامع ، وكادت الدموع تنسال من عينى حزنا ، أوحبا ، فكيف إذن تقولون إنى قفزت خلفه ورفعت من الأرض حجرا نزلت به على رأسه ، وأنى وقفت جوار الجسد المهشم الرأس أضحك وأصرخ باسمه الذى لا أعرفه ...



حميده عبد الله حميده

وردةٌ للحبِّ والموت

(إلى عبد العظيم ناجى)

.. من تراه هناك على مقعد فى الهواجس
ترتاح أحزانه فيهشّ ؟
من تراه يقلب كفيّه فى نرد أيامهِ
من يقلبُّ فى أفق الخوف ناظره المندهِشْ ؟
ثمّ بين احتمالاته ينسربْ ،
تتداعى حواليه أشياؤه
وهو فى قرية الحلم .. صفصافةٌ
محض صفصافة ترتعِشْ ؟
من تُرى يُدرج الحسبة الباقيةْ
فى مسوَّدة اللَّيْلِ
يكتبُ كلَّ قصائده فى الهزيعِ الأخيرِ

من الشجن القرمزى ،

تُرى هو مَنْ !!

من تُراها غوايته العاتيْه ؟

قيلَ لِى : واحدٌ مترفُ السَّمْتِ ، والصَّمْتِ ،

أوْ واحدٌ مترفٌ فى الخطابِ ،

يدحرج فى الشعر مِنْ كُرة الخيلاءِ ،

ويمضى إلى شارع فى القصيدة ليس بضيق ،

ومن شجرٍ مترفٍ فى يديْه يسير إلى شجرٍ مُسرف فى التساؤل :

كيف له أن يمارسَ لعبتَه فى احتراف الأسى ،

من يدرّب أشواقَه كيف تصطادُ بحراً ،

ويرمى إلى النَّاسِ فاكِهةَ الصُّبْحِ

فى زحمة الجُرحِ

والهاويةْ !!

قلتُ بل واحدٌ

كاظم غيظه فى الأناشيدِ

يرتاب فى بهجة الكونِ ،

يغمس ريشته فى دم اللونِ

واللحظة الآتيهْ

.... رجلٌ واحد سيّد الحب والموت ...

أطلق من خيلِهِ فى « المراثون » ...

« (إنَّ سباق المراثُون صعبٌ)[1]

وقد تجنح الخيل ..

« لن تُسعف الخمرُ ما أتلف الدهرُ »

.... يا واحدَ الخيل واللّيل ،

قد تجنح الخيلُ يا صاحبى للمغيب.

وينشطر الليل فى صرخة المستريب

وأنت تفتش فى جسد واحد عن

هواك الغريب ......

وتمضى إلى الله تسأله بهجةً

للصغار الغريرين ، من زرعوا سَوْسَنَ الروح

فى الضّحك الأبوىِّ

ومن أسندوا ظهرهم للمحبة فيك؟

ـ أنت تدرك يا صاحبى جيّداً

لم لا يتهيّأُ متكأُ الوقت ـ والآن ـ فى الشجر العائلىّ ـ

، تدرك البعد بين مسافة صوتك والمنطق العاطفىّ

صاحبى ملْ قليلاً علىّ

مل قليلاً وخذ عطش القلب مِنْشَفةً

للدموع التى عُتّقَتْ فى أباريق شجوك ـ

إنَّ الذى بيننا عامر بالتهاويل ِ ،
قل بالمواويلِ تُولجنا فى الزمان المعاكس ِ ،
نولجها فى الخليقةِ والضّيق ، والأرض ِ ،
والعائدين من اليوم فى جملة نسختها المواجعُ ...
إن الذى بيننا عامرُ

والذى بين قلبك واللحظة الفاصلةْ
شَجَرٌ نازف غادرته يمامةُ ودِّك
للشَّاسِع الدمويِّ ،
وفتَّحَت الرّيح فى كوكب الماء والورد ، والبهجة المُثْقَلةْ
ثمّ ألقت رسائلها فى سواحل مأْزَقِك المتوحِّدِ فى الله
والكون ، والموت ، مأزقك المتوحد فى صمتِك اللغويِّ ،
وفى المرأة المُذْهِلةْ
كلُّ ليلك يصرخ فى اللَّيْل ِ
مستنفرا فيك ما نام من حَنْظَل ٍ ، فتشد
على القلب أغنيةً ،
وملّياً تُبحلقُ فيما ألفت من البيتِ :
كرسيِّك المتأرجح ، رسمِ العشاءِ الأخير ،
وقنّينةِ الخمرِ ، بعضِ التماثيلِ ، ما احتاز بيْتك
من أُصُص ِ للنباتِ المعذَّبِ ،

والساعةِ الحائطيةِ تُعلِّنَ شيخوخةَ الوقتِ ،
ـ ضــاقت بــك الأرضُ ، كيف ستخــرج مــنْ قبضــةِ الحَتْمِ
يا صاحِبى ؟ ـ
مل قليلاً علىَّ ، وخذ شجرِ القلب بيتاً لهمِّك ،
مل للصباح الملوّن فى بال « موتزار » ،
إنّ « لموتزار » حكمةَ عشرين حقلاً من الياسمين الشجىّ
صاحبى ملْ قليلاً علىّ
إن « موتزار » لا ينقذ الروح من غرقٍ ،
كيف تبنى مدائنكَ الشجرية من ورقٍ
ثمّ تطلب خبزا وخمراً ؟
ـ له الله « موتزار » ، هذا الأنيق الذى ينتمى لسؤالى ـ
ولله حزنك هذا الذى ينتمى للأبدْ
كم كتبت من الشعر فى الحب والموت ،
أسهبت فى نخلة الكونِ ،
شيّدت فى الماءِ مملكةً ،
وانتصرت لقُبَّرةٍ فى الفضاء القصىّ
صاحبى ملْ قليلاً ، قليلاً .
فإنّ الفضاءَ تَهيَّأَ للطّيرِ والراجماتِ ،
تهيَّأ للعَسَل المتنزِّلِ من جَسَد اللّيلِ

فى زهرِ أوجاعِنا المدنىّ

انظر الآن إن المدينةَ تذهب للنوم ،

والبحرُ محتفلٌ بالنسيم ، وبالكائناتِ ،

ـ اقترح ما تشاء إذنْ

ـ هل تدخّنْ ؟

ـ إن الطبيب يمانع

ـ سوف تشرب شيئاً ...

ـ أنت تعنى سأهربُ

ـ كلّاَ

ـ ما الذى فى يد الليل يركضُ ؟

ـ مهر جراحى المجرّبُ

ـ نحن غريبان فى الكون ...

ـ يا « حميدة » ليست جديدةْ

ـ هات شيئاً إذن ...

ـ كلّ شىء يهيئُه الوقت للذبح غير القصيدةْ ...

ـ أنت تقصد ... !!

ـ لا

ـ فلتصَوّبْ حمامَك لله وادخلْ فضاءَ العذاب

، ثمّ قل لى بربِّك : هل سوف تفتح كل حدود احتمالِكَ

أم سَتميلُ إلى وردةٍ فى الترابِّ ؟

اللعبـة



تلألأت أضواء القرى البيضاء الصغيرة فى حضن الجبل ، وانعكست على الطريق الذى يفصل بينها والبحر . الشاطىء شريط غرينى ضيق ، تُقبّله دفقات الماء دون أن تترك غير علامات صغيرة على غرامها . فتنت بالمكان ، أحجاره وأزهاره البرية . انتبهت لنموذج هائل من الصلب لثور أسود فوق القمة يحرس « بالنثيا »● . تمنيت رؤية الطقوس البدائية التى حمتها سنوات التعب ، وليس الاستعراض والتجارة ، وسألت الصخور التى واجهت البحر : هل أجد بين شقوقك غجرية تحمل أيام الاغتراب ؟

لمعت نقطة ضوء منعكسة ، كأنها ارتدت من مرآة . زغللت بصرى . أعجبنى أن يباغتنى أحد باللعب ، فلما نظرت نحوها ، وجدتها بيتا أبيض صغيرا ، تحميه أشجار اللوز والزيتون ، استدرت لأتابعه ، والسيارة تبعدنى أكثر فأكثر . نهر جاف ، ومياه راكدة ، فى وديان سحيقة ، تعاقبت حتى «موتريل» . أعلنت اللافتات عن موعد المباراة ، ورأيت سيارة تجوب الشوارع ، تحمل وحشا أسود ، يرفع عقيرته فى مواجهة الجمهور . قرأت كلمات مستجدية على الصفيح : « أنا ذاهب لحتفى . اغفروا لى ، وإذا عدت .. » لم أفهم بقية المعنى ، رغم محاولاتى لتقريبها إلى الفرنسية واللاتينية ! !

تمددت فوق السرير أشاهد التليفزيون . مذيعة فى ثوب أسود يغطى الذراعين ، وينحسر عن الظهر ، مجوف عند منتصف الصدر على شكل زهرة ، كشفت عن بشرة خلاسية مضيئة ، تلاها قماش ، ثم زهرة فوق البطن ، انشغلت بتتبع زهرة الجسد الثالثة التى لم تبزغ فى النسيج ، والأحراش التى تنام تحتها فى وداعة لم تخلق لها . انتصبت . زعقت الموسيقى ، وظهرت علامة لإعلان ، وانقلب المشهد إلى ساحة صحراوية ، فارغة ، لمصارعة الثيران . ركزت الكاميرا على ثيران

أسيرة فى حظيرة صغيرة ، وعلبة قطيفة حمراء تلمع فوقها سيوف ، و « مثيادور » بدا صامتا ومستوحشا المكان ، رغم معرفته به . ردّ فى اقتضاب على الأسئلة . عرفت أنه يهرب من الأضواء ، وأن الحلبة هى عالمه الوحيد . تحدث المذيع كثيرا ، أدلى بمعلومات والرجل مطرق الرأس ، لا يحمل وجهه أى تعبير . استوقفنى جموده ، ليس جمودا ، بل حزنا . نعم : حزن .

● هل تحب الثور ؟

ـ نعم .

ضحك المذيع :

ـ مثل زوجتك ؟ ! !

● ربما أكثر .. ! !

رفض الاستمرار فى الحوار ، وسئمت الحجرة ، لا أقوى على البقاء فى علب الأسمنت . سريران ودولاب حائط ، ومنضدة ، ونافذة تطل على البحر . أزحت الستائر قليلا ، فظهرت زرقة لانهائية ، وأدركت مدى ارتفاع الجبل الذى بنى فوقه الفندق . أنا إذن أقرب إلى سقف العالم . ماذا لو تدحرجت حتى أصل إلى الماء ، من خلال الصخور ؟ استهوتنى الفكرة . أقفز فوقها مثل الماعز ، أو ألتف حول نفسى لأصبح كرة صغيرة ، أو حلزونا ، أو شهابا يندفع إلى السهل استبعدتها ، وقررت تناول الطعام .

ما زال الوقت مبكرا ، مشيت على مهل ، اخترت الوحدة ، وهأنذا أضيق بها فى اليوم الأول . المطعم خالٍ تقريبا ، تراصت أكواب وأطباق فارغة كثيرة ، فوق طاولة ، فى ركن القاعة . صوت صغير ينبهنى إليها . قدرت من ظهرها ، وانكفائها ، أنها تقترب من الأربعين . اخترت مقعدا قريبا منها ، وجاء النادل يجهز لى المنضدة . لم يدرك طلبى . أعاد قائمته أكثر من مرة دون أن نصل إلى شىء . لم أكن أريد طعاما معينا ، لكن رأيت أن الأنواع الموجودة خالية من الدجاج فطلبته . هز كتفيه ، ونظرت إلى الناحية الأخرى . استهوانى أن أعابثه ، دون أن تكون لى رغبة فى الأكل . ما زال الرجل يرقبنى ، وينتظر إجابة . أشار مرة أخرى إلى ما هو مكتوب بالأسبانية فى الورقة أمامى . صفرت وهززت رأسى يمينا وشمالاً واصطدمت بابتسامة . كانت هى قد توقفت عن الحركة ، ووصل سكونها إلى قرون استشعارى .

قالت لى :

ـ اختر نوعا من اللحم فهو الموجود حاليا ! !

اخترت النوع الأول ، وأتبعته بالأول من كل صنف : شراب ، وفاكهة ، وشوربة . سمعت زقزقة ضحكتها . قالت :

ـ ليست هناك ضرورة كبيرة للدجاج ! !

أدركت أنها وحيدة ، وقد ترحب بحوار :

ـ لكنى أريد دجاجا .

لماذا أنت بعيدة هكذا . تعالى ..

حملتْ تفاحة فى صحن ، وجلست قبالتى ، بعينين راقصتين ، ومكر يستشف كل مافى نفسى ، سألتنى :

ـ أنت سأمان دائما !! افرح قليلاً .

انطلق الثور ساعة أن فتح الباب الخشبى . حام حول الأسوار ، بحثا عن مخرج . رفس بقدمه أحد الألواح ، ثم استدار . يركض بموازاة الأسوار . تلفت

حوله ، ثم وقف يـزفر بصـوت عال ، وبـدا كمن غير رأيه .. سكن ، وساد الصمت فى المدرجات . استدعاه بالوشاح الأحمر ، نتره ، وانتظر .. حكّ الثور حافره فى الأرض ، ثم اكتفى . مال الرجل ناحيـة يده اليمنى ، وأرسل نبضة إلى القماش . باغتـه ، ورشق السهم . تعالت الصيحات : أقتله . لكنه انتظر أن يصيبه ، وعاد فأصابه فى المكان نفسه ، حتى صار الجرح مستحيلا ، وازداد لهيب الثور . هاجم بعنف انتهى إلى فراغ ..

جاء الرجل بالشوربة.أشياء صغيرة عائمة . حركت إحداها ، دار وسقط ، التف واصطدم بالجدار . ظهرت أسنانها واضحة ، فبدت أصغر من عمرهـا كثيرا . طلبت كأسين من النبيـذ ، وأخبرتنى أنهم يصنعـون أجمل نبيذ فى العالم .

مـا زلت أحـرك كـائنـاتى فى السـائـل أمـامى ، ولا ألتهمها . سمعت رنينا حاداً ، رفعت رأسى . كانت تمسك بالشوكة والسكين وتضربهمـا معا .. ضحكنـا حتى التقينا ! !

قرقع المدرج تحت الحركة الوحشية ، والناس تئن : أولى .. أولى .

استجمع الثور قواه ، زَعقتُ : هيا .

قالت وعيناها لا تفارقان الحلبة :

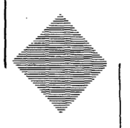
الأمر ليس مجرد لعبة .

وقف « الميتادور » فى منتصف الدائرة يهز الوشاح ، يتمايل مختالا . نشر الثور قـرنيه . خفت أن أصـرخ بـأمنيتى فى انتصار الثـور سأصبـح فى هذه الحـالة همجيا ! !

انتشيـت وأنـا أراه يـرفض بـإبـاء وشمـوخ الاستسلام ، رغم عمق الجراح . أصيب بسهم آخر . جُن ، صرخت : اهدأ وقاوم .. جلست مهدودا . فات الوقت ، ركض الثور إلى حتفه ، وقف الناس يجأرون باللذة،وجهوهم فيها فرح وحشى ، وسعادة يقطر منها الدم . ظنوا أنى فقدت عقلى عندما ركضت نحو السور ، أحاول منعه من الاقتراب ، من حامل الأختام ، أقصد حامل السيـوف الذى يستعـرض أمامنـا مهارتـه فى الضـربة الأخيـرة . رشقها وأنـا ملتصق بالحـائط ، ويداى مكبلتان بالبشر ، فروا عنى وسقط الثور .

انهالت الزهور على الراقص الذى مرّ يحيينا منتعشا فى إلتفاتته . رأى قرنى كائن مذبوح يتنهدان بعنف ، ويندفعان ناحيته ، اخترقتا أحشاءه ، قبل أن يمسك بالسيف .. سقطا ! !





تكـــــتُّم

أمْس ِ وجدتُ ستائرَ دُورِ الجيرانْ
فوقَ نوافِذِها
ورأيتُ حديدَ القضبانْ
يتقاطعُ عند منافذِها
ما كان بقربى غيرُ إناءْ :
جَرَّةُ ماءْ

وبقايا قفصٍ مهجورٍ ، كان لطائرْ
حَبُّ جفَّ وذابْ
كنتُ امرأةً فقدتْ كلَّ الأحبابْ
ورأيتُ الليلَ على الأعتابْ

شيخاً فى جُلبابٍ مقطوعْ
حين رآنى .. حيَّانِى
مسَّ بكفَّيهِ شَعرى ،
وطَوانِى

فاهتَزَّتْ منِّى الأوصالْ
وفقدتُ على الأرضِ
مكانى



محمد عبد السلام العمرى

قحط



بنعومة وسلاسة ينساب كنسمة هادئة وسط جموع محتشدة على رصيف محطة سيدى جابر - لا يرون مقدار معاناته وجهده المبذول المضنى ، حتى لا يحتك بأحد ويضايقه ، قابضا على قفصه الجريد الملىء بالخبز الطازج بقبضة حديدية .

يشم روائح مختلطة مثيرة ونفاذة وروائح أخرى تعافها النفس ، وأثناء ذلك تعترضه مؤخرة امرأة فيحتك بها برقة وهوادة ، يجدها لدنه ودافئة ، تلتفت إليه ببرود ، وتتابعه بنظراتها ، وهى تتثاءب .

يخمد فورة جسده جلبابه السماوى وزحام المسافرين ، وما تبقى غير قليل من الأمتار حتى رأى وبانت غير بعيدة نهاية الرصيف ، وقد وضح عليه فى بلاطه المربع ذى اللون الأصفر القديم شقوق وتنميلات مليئة بالتراب والوسخ ، وبعض البلاطات المنبعجة إثر تمددها تحت تأثير حرارة الشمس ، ولضعف مونتها الأسمنتية اللاصقة .

تظهر على وجه الرجل بوضوح عافية النوم البكر التى يسيطر عليها تغضنات وأخاديد وشحوب لونه المائل قليلا إلى السمرة المشوبة بالاخضرار لا تخطئه العين .

وهو يحتضن قفص خبزه الصغير تأتيه أصوات تنبعث من الأماكن المجاورة ومن الميكروفونات المتداخلة التى تسيطر بأزيزها المشروخ الذى لا يستبين ولا تحدد من خلاله كلمة واحدة تخرج منها ، إذ أن كل العبارات ناقصة ومبتورة ، وفى تكرارها لإعلاناتها تلك تصر بلا هوادة على تنبيهه ، هو الذى لم يصغ ولم ينتبه ، ولم يعيرها ولا للجمع المحتشد وزحامه المريع أى نوع من الاهتمام .

مشغول بحمله حاضنه بذراعيه دافعا بنظراته الحادة عيون كثيرة تتحداه وتتخلله ، ذاهبا إلى مقصده بلا تردد ، إذ أنه يعرف جيداً رصيف قطار أبو قير والذى ركب قطاره منه كثيراً قبل أن يسافر إلى الخليج .

ولم يعرف للآن ومنذ بدأ فى انتظار قطاره على هذا الرصيف ماذا تقول هذه الأصوات المنبعثة من تلك الميكروفونات والتى تأتيه فى برودة المعدن بتلك اللهجات المجهولة المثيرة للشكوك والريبة .

وراح يستنشق بلذاذة النسمات المنعشة العذبة المشبعة باليود والتى تتسلل إلى وجوه ركاب المحطة والتى جاءت مع صباحات الإسكندرية مخترقة رطوبتها البادية ، منداة ببخار بحرها الدافىء ، ومحملة بطزاجة البكارة ، يرى بخر النسمات يتصاعد ويسيطر ويلتم ويتكثف ، ويحيل جو الإسكندرية إلى اللون الفضى الذى يراه مجسداً ، وجاسماً بدرجاته المختلفة حسب الرؤيا وارتفاعات المبانى ، وبعد بعضها عن البعض .

يحيل حجابه الحاجز دون توصله إلى متعة الاستنشاق القصوى ، إذ سرعان ما ينتهى استنشاقه بوخزة فى قفصه الصدرى ، إضافة إلى هذا الزحام الشديد المميز للأمكنة العامة ، وتواجد رطوبة متكاثفة يحملها المسافرون لم يبددها هواء الصباح العذب ، ولا شمس اليوم التى بدت حانية ، يظهر بوضوح على وجوههم توتر وقلق المسافرين ، ونظراتهم المتحفزة ، وعدوانيتهم الكامنة ، ولقد ساعد على ذلك أشكال القطارات ومناظرها القبيحة ، ودخانها الكثيف المتصاعد وتواجدها بأعداد كثيرة على أرصفة متعددة تحدث باحتكاك عجلاتها الحديدية مع قضبانها المثبتة مساميرها بالفلنكات الخشبية أزيزاً وضجيجاً يسيطر على أعصابه المشدودة فتجعل قبضته تزداد تشنجا على قفص خبزه بلا وعى .

يستخلص نفسه عنوة حاملا معه انعكاسات الجو المحيط عليه ، يبتعد بتؤدة متفاديا قدر طاقته الأكشاك العشوائية المتناثرة ، وصناديق المياه الغازية والثلاجات المتراصة المليئة ، والباعة الجائلين بعرباتهم اليدوية المحملة بالسندوتشات المعلبة ، وقطع الحلوى ، وباعة الجرائد ، يتفادى أيضا التجمعات الصغيرة والكبيرة .

يوغل فى الابتعاد متسللا ناظراً بعين متفحصة . وحذرة إلى كل المساحات المتاحة التى راح يتحرك فيها يمينا ويساراً ذاهبا ، وقادما بجوار مجموعة الكراسى المتراصة والمشغولة فى آخر الرصيف ، وهيىء له ، وهو يحتضن قفص خبزه الصغير أنه ليس مرتبطاً بعمل ، واستعاد نفسه وتآلف معها عندما أحس أنه قد ابتعد عن الناس الذين لا يريد التحديق فى سحناتهم فى هذا الصباح ، خاصة المسافرين منهم صوب مدن أخرى ، ذوى الكروش والألغاد ، والمؤخرات الكابولية ، والنظارات الطبية ، وروائح أنفاسهم النتنة ، وعماص عيونهم الواضح ، هؤلاء الذين لم يأخذوا قسطا وافراً من النوم ، اذ أن ليل صيف الإسكندرية سامر وعذب فتأخذهم متعة الأكل الوحيدة ، والتى تسلمهم من طعام إلى طعام ، وتنسيهم مواعيدهم وأوقاتهم ، أثناءها يتحسسون بطونهم برفق كى يطمئنوا على نمو منحنى الرفاهية .

فلما خف الزحام قليلا عند نهاية الرصيف أخذ نفسا قويا لم يستكمله أثر تلك الوخزة التى عاجلته ، ولما قام بعض المسافرين اندفع جالساً على أحد الكراسى ، ورفع كم جلبابه الأزرق الواسع مشمّرا إلى أعلى ذراعه الأيمن ، وانتبه إلى ساقيه الملتصقتين وذيل جلبابه على الرصيف منتشراً ، التفت يميناً فرأى الأراضى المبهمة الممتدة عمودية على الرصيف الذى ضاقت أضلاعه ، والتى أوقفت تلاشيها أكوام القاذورات والأعشاب الميتة .

لا يستطيع ابتلاع ما تذوق من ملوحة شفتيه لحظة خروج لسانه طارداً نقطة عرق انسالت حتى وصلت شفته العيا ، تنحدر ببطء فى جانب عند التقاء الشفتين ، وأخذ الرجل يقلب فى خبزه حتى يتماسك ولا ينضغط وينعجن فى بعضه تحت تأثير سخونته ، وهو يزاول ذلك بدا وجهه راضيا وطيبا ، يسيطر على سمرته الوضيئة الهدوء ، والسكينة ناظراً بفخر إلى الناس الذين يحيطونه وينظرون إليه .

يحتضن الرجل قفصه بيده اليسرى ، ويقلب خبزه بيده اليمنى ، يبعد الأرغفة عن بعضها البعض فيتخلل الهواء الفجوات الواهنة بين الأرغفة ماراً على مساحاتها المتداخلة ، يتحسس أثناء ذلك رغيفا برفق ، يمسح عنه آثار الدقيق والردة ، وقطع دائرية صغيرة من العجين ، يتوقف عند قطعة صغيرة سوداء لاصقة بظهره ، ثم يعيد ترتيب الأرغفة ثانية ، ذهنه جامداً، ولم يبد لنفسه أنه موجود إلا نتيجة تلك الاضطرابات الداخلية والوحيدة لأحاسيسه ، والتى تزداد كلما عوت الميكروفونات حوله منبهة ، أو جاءته صفارات القطارات وعواؤها المتقطع .

وعندما يأخذ رغيفا آخر يردد بعض الكلمات المنغمة ، ربما كانت أغانى عمل صباحية ، فيرى التصاعد الناعم واللا مرئى للبخار الدافىء الذى ينبعث واهنا من الخبز ، يلتفت ثانية إلى المساحات القريبة فيراها سوداء مبهمة تجتاحها أشباح للقطط الحذرة تتحرك فى حمى ضبابية الصباح تموء نابشة بأظافرها أكوام القاذورات .

أحس أن نظرات الناس ازدادت تركيزاً ، إذ جاءته من عدة اتجاهات فصنعت بأشعتها اللامرئية المركزة على قفص الخبز بؤرة مكثفة من تقاطعها ارتفعت على إثرها درجة حساسيته بسخونة خبزه وتصاعد بخاره .

غمرته حينئذ شحنة عاطفية فتآلف مع خبزه الذى أضحى يعامله بحنان زائد ، وجاءته لغة مودة متبادلة جديدة عليه .

استطاع إثرها أن يحس انعطاف القفص إلى حضنه والاستعانة به ، يزداد فى تلك اللحظة وجه الأرغفة بعد مسح الدقيق عنها توهجاً ونضجاً ، وقد لاحظ أنه قد بدأ يبين عن أسراره وكنوزه ، فشم الجالس بجواره رائحته ، وحرك شهيته ، وتذوق طعمه ، فابتلع لعابه .

ضغطت أكثر قبضة الرجل على القفص ، وانتفض واقفا حاضنا إياه عندما لمح على البعد قدوم قطاره الذاهب إلى أبى قير ، وبدا قدومه واهنا ورثيبا كعداء سباق فى آخر رمق له متهاديا ، آنا وتعبا .

تشمل نظرته الحذرة جمع الزحام الشديد من العمال والموظفين والمصطافين ، استعان بمخزون طاقته ، وشطارته فى النفاذ من الفجوات بما يحمل من خلال هذا الزحام رافعا إياه بيده اليمنى ، وانساق لرؤيا المشهد والانفلات منه ، فخيبت قوته ظنه فى نفسه فارتد خذلا ، وإحساس بالخزيان يتملكه وابتعد جاريا حول هذا الزحام من بعيد إلى الخلف حتى يتمكن من القطار .

تروح عيناه تركز لتحدد المكان الأقل ازدحاما ، والذى حاول اختراقه ثانية فباءت محاولاته المتعددة بالفشل .

مسك قفصه بإحكام وبكلتا يديه ، وتأكد أن الجلباب الواسع يعوقه عن الحركة والجرى ، فأخذ يشمر كم ساعده الأيمن ثانية بعد أن اطمأن إلى المكان الذى يضع فيه قفصه .

بانت مرتسمة على وجهه آيات من الجدية والإصرار ثم اندفع مخترقا الجمع منضغطا به ، ثم تراجع رويدا رويداً حتى انفلت من هذا الزحام ، وبدأ ينتابه القلق والتوتر خاصة عندما بدأ القطار تحركه ، وراح الرجل يتابعه محاولا اللحاق به ، إلى أن ابتعد ثم اختفى .

وغير الرجل من وضع القفص ، ونقله إلى يده اليمنى ثم إلى اليسرى ، إلى أن مر عدة قطارات ، حتى جاء القطار الذى أحس أنه يمكن أن يركبه بسهولة ؛ فتقدم إلى باب العربة القريبة منه بهدوء وتأن رافعا قفصه متفاديا راكبا آخر يحاول النزول .

وعندما جلس على أحد الكراسى القريبه ، بدا جسده تعبا ، وبانت عليه إرهاصات الإرهاق واضحة ، وانسال على جبينه عرق بارد ، ورغب فى الانكماش فى نفسه وأحس برجفة ، وأخذ يتنفس بصعوبة ، وراح ينظر ويتأكد .



الشاعرية الغنائية
فى أعمال حلمى التونى

فاروق بسيونى





من أعمال حلمى التونى
المرحلة الأولى

استطاع الفنان « حلمى التونى » تحقيق رؤية فنية خاصة ، جمع فيها بين الوعى بلغة الشكل التعبيرية المجردة ، وفانتزيا الزخرفة المثيرة بصرياً واستلهامات التراث الشعبى المصرى بجانبيه الواقعى والميثولوجى معاً ، جمعاً لا نستطيع أن نتبين فيه أين يبدأ هذا وأين ينتهى ذاك ، لأن روافده الثلاثة هنا . تبدو وقد انصهرت فى نتاج خاص ، نسيج وحده ، له ملامح فرحة حتى وإن كان تصويراً لموضوعات تراجيدية ، معتمد بالدرجة الأولى على استخدام ألوان صافية رائقة ورقيقة معاً . متصالحة دائماً على السطوح حتى وإن تجاور فيها الأحمر النارى والأزرق الليلى ، لأن التجاور هنا لا يوحى بالتعارك وإنما يحمل قدراً من التكامل المتوازى بين نقيضين ، كما أن تسطيحه المعتمد للأشكال ، واستخدامه للخطوط الكثيرة اللينة حيوية الشكل والمنتظمة فى هيئة زهور وأغصان وطيور محلقة وأهلة ونجوم ، قد أضافت قدراً عاليا من الحيوية البصرية على الأشكال ، وأخفت ذلك التسطيح المتعمد لمساحات اللون ، تحت عالم « يشغى » بحيوية عالية .

والواقع أن الفنان « حلمى التونى » لم يصل إلى ذلك القـدر من التلخيص البليغ للأشكال هكذا فجأة ، وإنما مر بمراحل تقنية متعددة ، أتاحت له الانتقال من التعبيرية ذات الحس السيريالى والتى عمل فيها الضوء على الإيحاء بتجسيم الأشكال وإعلاء التعبير فيها بتناقضه مع ما يخلفه من ظلال قاتمة ، نحو التلخيص الأقرب إلى التجريد فى مفهوم تبسيط الأشكال ونفى المباشرة عنها ، وتحويل الضوء ليصبـح لونـاً تزهـو به الأشكال والسطوح أو تنطفىء ، أى أنه لم يعد ضوءاً آتياً من مصـدر وساقطـا على الأشكال ، وإنما تحول هو ذاته ليصبح سطوحاً متباينة السطوع والقتامة ، وتحول الأمر إلى ما يشبه الاستمتاع اللذيذ باللون فى ذاته وبقيمته التعبيرية البليغة بل وبتعدده فى نقاط ولمسات ومساحات مختلفة الملامح والهيئات ، يتساوى فى ذلك أن يصور به امرأةً أو رجلاً أو حيواناً خرافياً أو حتى مساحة منبسطة بين العناصر ، وهو بذلك يبدو من بين فنانينا جميعاً ، هـو وحده الذى أستوعب مفهوم التحوير والتبسيط وبلاغة توهج اللون عند « ماتيس » دون أن « ينحشر إصبعه فيما قدمه هـذا الفنان العظيم ، وإنمـا بدا مستفيداً فحسب مما أضافه ، متجاوزاً هذا نحو صنع رؤية مصرية الروح والهيئة معاً .

وقد مر الفنان حلمى التونى بثلاث مراحل رئيسية فى تجربته الفنية .

● **المرحلة الأولى :**

وهى التى تمثل فترة الانتقال المنطقى من فترة التدرب الأكاديمية واكتساب المهارات الأدائية والتقنية نحو الفن القائم على لغة الشكل وعلاقات الضوء بالظل والكتلة بالفراغ الإيهامى المحيط وتقنيات معالجة السطوح واللون بقيمه التعبيرية المختلفة ، فى تلـك المرحلة قدم تصاوير تنتمى إلى عوالم تعبيرية ذات حس ميتافيزيقى استلهم فيها أشكال طيور بوجوه نساء أو فتيات صورهن بظهورهن سائرات نحو أفق لا نهـائى أو حمائم ساكنات تحيطهن سماوات وقد تجسدت سحاباتها فى هيئة أجسام نساء عاريات لقد بدا

العالم هنا شديد الإثارة والجاذبية بغرابة شخوصه وأجوائـه الضبابيـة ، وأضوائـه الساقطة على الأشكال محدثة بؤرات ساطعة متناقضة مع ظلال قاتمة تخلفها الأشكال وبدا الأمر كالتزاوج المنطقى بين عناصر من الواقع مرسومة بمهارة ودقـة ، وتراكيب خيالية مستلهمة من الأسطورة الشعبية ، تزاوجاً أسفر عن عوالم ميتافيزيقية حـادة التعبير ، برغم نعومة السطوح وهدوئها . الشديد .

كما أنبأ فى نفس الوقت عن تجربته التالية التى انبنت جميعها على استيحاء الجانب الميثولوجى من المعتقد الشعبى المصرى .

● **المرحلة الثانية :**

فى تلك المرحلة ينتقل حلمى التونى من هارمونية اللون إلى تناقضه ، ومن التحوير عن الطبيعة مباشرة ، إلى استلهام الرسوم الشعبية، ومن الموضوعات المتأرجحة بين الواقع والميتافيزيقا إلى الموضوعات المستمدة مباشرة من حكايا الجن وأساطير البطولة وقصص العشق الشعبية انتقالاً هو من النقيض للنقيض ، كالانقلاب.فلم يبق من تجربته السابقة سوى ذلك الامتلاك العالى والواعى للأدوات الأدائية التقنية الذى أتاح له بشجاعة ودون اتهام بالهروب ، أن يترك العنان للفطرة والسجية والتلقائية معاً ، كى تحـدد ملامـح الأشكال فى حرية عالية ، اختلط فيها التسطيح المقصود بالإيهام بالبعد المنظـورى ، وتحرر اللون ليصبح أداة تعبير جسور قائمة على علاقات التناقض والتلاقى بين مجموعة الألوان الساخنة المتوهجة ، والأخرى القانية الباردة الحالكة .

رسم فى تلك المجموعة عنترة بن شداد وأبـا زيد الهلالى ورسوم الوشم والأسد حامل السيف والسمكة الرمز الشعبى الخير والزهور الناصعة المبهجة ، مشكلاً منهـا جميعا عوالم فرحة ، آتية من عبء المعتقد الشعبى ومرتبطة بملامحه ارتباطاً وثيقاً أغنـاها وأضفى عليها روحاً مصرية خالصة وبدا التعبير فيها شديد اللهجة ، قائما على سخونة اللون وتناقضاته وحيوية الموضوعات المليئة بالبطولة والمغامرات .

● **المرحلة الثالثة :**

أما المرحلة الثالثة فى تجربته الفنية ، فتبدو كالانتقال من حدة التعبير إلى الغنائية الشاعرية التى وضحت فى ذلك التناول الأدائى البسيط الذى امتلأت فيه السطوح بآلاف النقاط المتجاورة والملونة بعديد الألوان المتناغمة دون تناقض ، قريبة من بعضها فى درجة نصوعها ، تملأ السطح كله فتجعله يبدو كما لو كان ينبض فى هدوء حتى وإن سكنت العناصر لأنها تحدث قدراً من الذبذبة المثيرة بصرياً والقريبة إلى مفهوم الفن البصرى « الأوب آرت » يستخدم معطياته دون انسجام فيه .

فى تلك المجموعة يواصل استلهاماته للتراث الشعبى ولكنه لا يتوقف إزاء الموتيفات ورسوم الوشم وإنما يتجاوز مجرد استلهامها ، مقدماً ما يوازيها من موضوعات رمزية ، فرحة مليئة بالنساء حاملات الأسماك رمز الخير والبنات الناضرات الرقيقات ممتطيات خيول وأسود محاطات بالزهور والأشجار والنخيل والطيور المفردة ،

لقد بدا العالم هنا شديد الرقة والغنائية شاعرىّ الألوان ، حاملا لقدر عال الحس من الحس الإنسانى الفرح



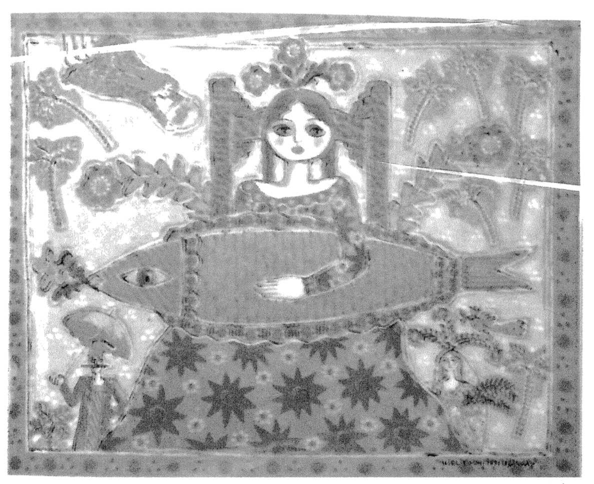
من أعمال حلمى التونى
المرحلة الأولى



من أعمال حلمى التونى المرحلة الثانية



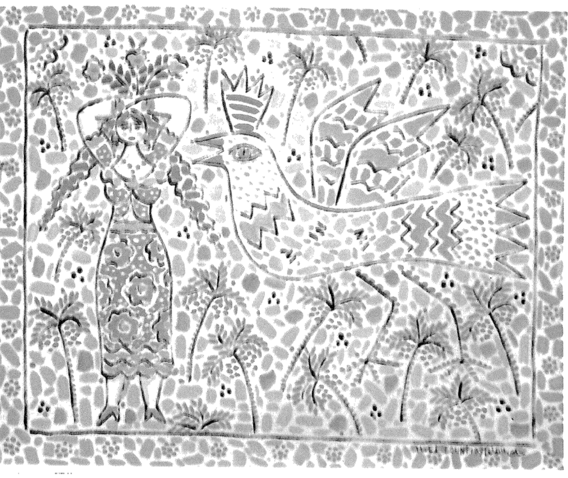
من أعمال حلمى التونى المرحلة الثانية



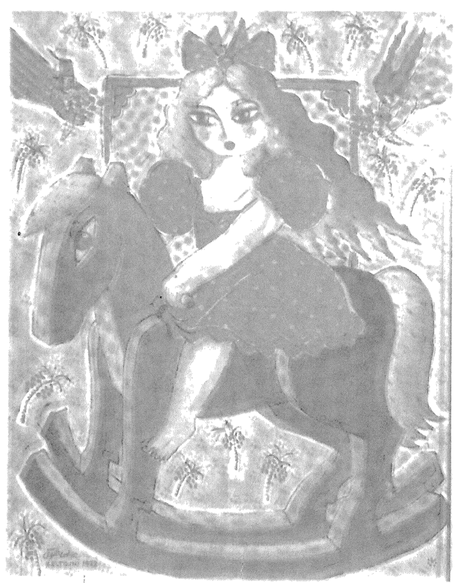
من أعمال حلمى التونى المرحلة الثالثة



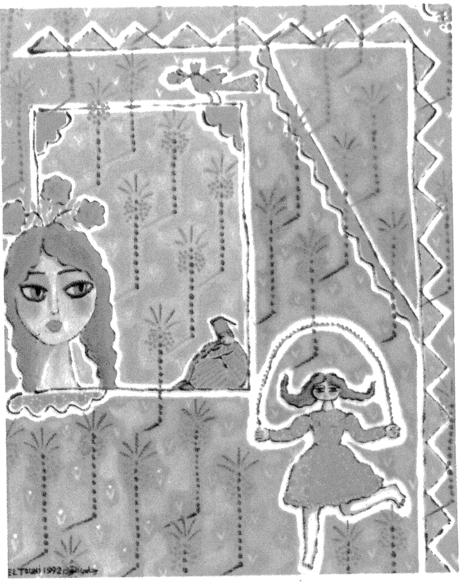
من أعمال حلمى التونى المرحلة الثانية



من أعمال حلمى التونى المرحلة الثالثة

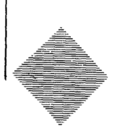


من أعمال حلمى التونى المرحلة الثالثة



من أعمال حلمى التونى المرحلة الثالثة

فتحى عبد الله



سماء عابرة

القميص عائلة تملك الإنشاد

والشبكة لاتكشف الروح

كل مافعل الهلالُ صار

حقيبةً خاليةْ

ذئاب تمسك الصحراء فى النوم

أدركت جارتى بقميصها على السلم

معطفى لم يسع الزجاجة

وإنشاد آخر داخل الغرفة :

مزارعون أولياء

يهبطون المجاز

سلالة من النشيد
لاتملك سلطان القطن
أو نجمة عوليس
بل تسعى خلف الراعى
حافية القدمين
ومع هذا وقع ضحية الرماد

الأيديولوجيا الألمانية	مــوت أبيـــه
البيـــــان	لايشبه البيان والتبيين
تروتســــكى	محمد الدســـوقى
روزا لكسمبورج	فاطمة خليفـــة

السرير غابة من المياه
وملائكة يحملون حديقة
موسيقى تجمع الصباحيين فى المقهى

الثياب زرقاء
و« رامبو » بوصلة المذياع
تفاحة أخرى
ويدخل الجامعة

يزدهم الممر بالشلال

الراهب يحمل كيس نقوده فى الصباح

ويدعو الهيبيين لحفلة أخيرة :

لامانع من سقف دون الجدران

الحرب حالة نوم ،

فى السوق حائط يمشى

رجل فى سلة خبز

بقرات بالقرب من السماء

أخذ الهيبيون رائحته للمضاجع

الحيوان رب دون ثياب

والأرائك خدعة الجالسين

دخل حديقة « الأوبرا »

وسرواله فوق ظهره

ـ القمح فضيحتى

والناموس مودة العائلة

إلى أين تتحرك الصور أمام المشاهِد ؟

خلية من زجاج

وامرأة تملك الحنين حدَّ البكاء

هل كان الدولابُ رأس أسد ؟

لاقمصان خارج الذراع

وقعت عروسةُ القطن بجوار الموقد

لم ينته الإنشاد

البابُ فريستى حين السماع

لم أدرك الصندوق عند السقف

خيال يعبر العباءة

صارت عمامة أبى فوق السمار فرسا

وجاء نوم خفيف

فَرَحُ الحيوانات بإيقاع أمى داخل المنزل

وعناؤها يسحب الروح

وضعت قميصى ـ وأنا نائم – فى
سلة المهملات

لم تزل رائحتى خارج الدرج

كيف أركب الحافلة ؟

ثعلب يأكل عظمى فى النوم

وأسرق الفتاة للغلال

هل سماء عابرة

وقعت أمام المنزل ؟

عز الدين سعيد

المطـــــــاردة

إلى «ع» واحد من الناس اعرفه انا وتعرفونه انتم !!

دقائق أخرى ويأتى صباح جديد ....

« لا الشمس ينبغى لهـا أن تدرك القمـر .. ولا الليل سابق النهار ...» وأنت وحـدك عليك أن تطـارد لحظات العمر من أجل الحلم بلحظة راحة واحدة .

ــ السادسة صباحاً ...

نداء الزوجة التى لا تهدأ وحـركة الأطفـال فى المنزل الصغير والحياة المتعبة تدب ثانية ... تسمع حركة الأقدام أمام غرفة النوم فتنهض متثاقلاً ... تمنيت يومها لـو أن اليوم كان أكثر من أربع وعشرين ساعة ليمكنك أن تنجو من الملاحقة وتنام ساعة أخرى أو ساعتين ....

خطوات عجلى على الشارع المقفـر نوعـاً ما .. وبـين السرعة فى العدو والنظر إلى المعصم تطارد عقارب الوقت ، والساعة تـوشك أن تعلن رحيـل الباص ... وعليـك أن تتحمل تبعة هذا البطء وسائق التاكسى الجماعى ... ، سيدق مقود السيـارة ويلعن رب هذا الـزمان وأهـل الحكومة ..، وحدك ستحاول الهرب بنظرتك منه قبـل أن يكتشف بعينيـك الرغبـة لشتم الحكـومـة ، وأصحـاب العربات الفـارهة الـذين لا يطاردهم الـزمن فى سهرات الغجر الموحشة !

ستدارى نظرتك حتى لا يكتشف رغبة التمـرد ثانيـة وتنجو من ملاحقة عينيه وعيون أخرى تتبعك من رصيف إلى آخر وتعد عليك أنفاسك منذ الجامعة .، ولن تجعلـه يشعر بعرجٍ خفيف فى ساقك اليسرى منذ أن عُلِّقت آخر مرة ورضخت للهجة صاحب العيون المنفوخة وهو يقول :

= لا تتعبنا مرة أخرى .. أكمل رحلـة العمر بهـدوء .. **فالأيام لا تكفى .**

وهززت رأسك موافقاً .. منـذ تلك اللحظـة وأنت تهز رأسك موافقاً على كل ما يقـال .. حتى صرخـات الطفل المحتجة على عدس اليوم المتكرر !!

فى المساء لا يتبقى الوقت إلاّ لإفراغ الهم فى رحم متعب مثلك قالت لك :

= هل لديك الرغبة مرة أخرى ؟!

أشرت إلى التليفزيون لتنجو من تعب آخـر ...، أمام حملة الإعلانات الجميلة لصبايا لا يشبهن من تعـرفهن جميعاً ، كنت تمد رجليك تماماً ، وأطلقت العنان لـراحة غريبة داهمتك وما كنت تحلم بها أبداً

نشجت المرأة وأطفال آخرون دون أن تسمع إزعاجهم وهم يقولون لأصحاب الملفات والعيون الكبيرة :

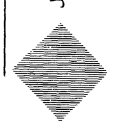
= تركناه يشاهد الأنباء فى التليفزيون ، فوجدناه هكذا !!!

●●●

إشـراقه صبـاح آخـر من المطـاردة لم تـره ..، وهم يسرعون الخطى بك محمولاً .. ولا تدرى ..!!



محمد السيد إسماعيل



اكتمـــال

ولهُ يحاصر سقفها ليلاً ،

وكنت أنا.

كانتْ مثل راهبةٍ ،

تلاحق روحها فى الليل ،

أو تندسُّ تحت مشيئة ، وتقيم سدرتها

ليسقط طائعاً ربٌ ،

فتجذبه بطيئاً ، هادئاً ، فرحاً ،

يداها فوق خاطرةٍ ،

وفاتنها وحيدٌ ، يفتح الباب القريب ، وينثنى ،

هل كان جمرتَها ؟!

وكانت مثل ماءٍ يغتلى فى السر ، ؟!

أقـذف ساعـدِى ، فتمـوج بى لُجَـجٌ ، ويغلبنى
هواى ،
أنا القريب إلى المتاهة ، والوحيد على مداها ،
إصبعى بين الترائب ،
ساقها فى الصُّلب
غرفتنا مواتيةٌ ،
وتحت الباب لم تهدأْ ذراعى ،
ثم تصحـو ، تجلب الحراسَ ، ألـويَة المشيئـة ،
صولجاناً مترعاً بالماءِ ،
فرحتَها بأهلى ،
قالت : الأيام راضية ،
وربك لم يزل فرحاً ،
ولكن أحن إلى نقيضك ،
قلت : تبغينَ اكتمالى
كلُّها سِنَة وترفعنا المياه ، نرى النبـوءةَ ،
نستجيب لهاجسٍ ،
أو نفتح البابَ المجاورَ ، ثم نخلقُه معاً .
قالت : كأنك كاهنٌ
وأنا له تفسيُرما يلقى
فقلت : قرابتى للبيت لا تكفى ، وعندك حاجتى .

تثب المياه خفيفةً ، والقــاع ملتبسٌ ، وريُحك
تحمل البيت الأليفَ وزينَة الجسد ، اندرجنا ، لم
يكن بابى وسيعاً ، كان أضيق من رغائِبنا القليلة ،
كفُّها زمنٌ ، وكفِّى غايةٌ ، هل كانتا رتْقاً ؟! زهَوْنا ،
واصطنعنــا غيرنــا ، ودعوتُ مــا نهوَى فجــاء ،
صحوتُ مندهشاً : كشفتكِ أنتِ غاويةٌ وإلاّ كيف
تسقط هــذه الأطيــارُ هــائمــةً بحجــرِك ، تنحنى
الأشجارُ كى ترعى رحيلَكِ ، يهدأُ الفرسُ الحرونُ
بلمسةٍ من إصبعيْكِ ، ويهتدى جبلٌ ، هل كانتــا
شَركاً ؟! سنغوى فتنةً عــرضت ولما تنتهى للكفِّ
تُلهبُنا ، أرانى سائراً رَهَقاً ، وأنت كغايةٍ للعينِ ،
تنتظر اكتمالى
رفعتْ ترائبَها دمائى

تغدو المسافة بين يومى والفراغِ أليفةً ،
فى كلِّ يوم أصطفى بلداً ،
.. أو أجمع الذكرى لها .

أحمــد الشيــخ

أواخر أيام الملك



يومها تركونا نطوف بكل شوارع المدينة فى حراسة العساكر ، نتظاهر أمام المدارس التى لم تخرج وتتظاهر ، نهتف أولا بأن اليوم حرام فيه العلم فإذا أخرجوهم هلَّلنا بفرح ، وإذا تأخروا ألقينا على الباب والنوافذ قطع الطوب وحبَّات الظلط التى خبأناها فى جيوبنا وحقائبنا حتى يستجيب الناظر ونسمع هتاف الأولاد فى الداخل أولا قبل خروجهم بسعادة ومشاركتنا مشوارنا فى كل أركان المدينة ، كان الأولاد الكبار يهتفون ونرد عليهم ، يشتمون الإنجليز فنشتمهم ، يهتفون بسقوط الملك والخونة فترتفع أصواتنا بحماس وجراة ، يؤكدون أن النحاس زعيم الأمَّة وأن اتفاقية ٣٦ التى ألغاها هى ضد الاستقلال التام والموت الزؤام ، ومن كل الشرفات وأسطح البيوت كان ناس المدينة ينظرون إلينا بإعجاب ويؤيدوننا بترديد الهتافات أو الإشارات ، كانت المظاهرة تكبر وتكبر حتى لم نعد نقدر على معرفة أولها من آخرها ، ويومها أيضا نجحنا فى إخراج طلبة المعهد الأحمدى لأول مرة ، خرجوا بالعمامات والجبب والقفاطين وهتفوا هتافات أخرى غير تلك التى كنَّا قد حفظناها فردَّدناها أيضا ، وقرب ميدان المحطة تقابلنا مع مظاهرة أخرى كبيرة يقودها أفندية كبار وتمشى فى مقدمتها سيدات وممرضات وبنات من مدرسة المعلمات المجاورة لمدرستنا يحملن اللافتات ويسرن بنظام ومن ورائهن الأفندية وعساكر السوارى راكبين الأحصنة يحيطونهن من الجانبين ، وقفت مظاهرتنا ومظاهرتهم تاركين بينهما مساحة فراغ وسط ميدان المحطة ، توحَّدت الهتافات فى واحد يطالب بالسلاح لأجل الكفاح فترددت أصواتنا وأصواتهم بقوة ظننَّا أنها لابد وأن تصل إلى آذان الشمس نفسها ، هلَّل البعض وكبرَّ البعض الآخر وأشاروا لنا فنظرنا إلى المأمور راكب الحصان وهو يتوسط المساحة الخالية ومن حوله الضبَّاط فوق الخيول التى تتحرَّك وتوسِّع حيِّز الفراغ حوله ، بعدها لم يعد من الممكن أن نرى أو نسمع لأن الكبار وقفوا أمامنا وحجبوا عنا كل شيء ، نزل الزعماء

من فوق الأكتاف وخفّ الزحام ورأيناهم بعد ذلك يتفرقون فى جماعات كبيرة إلى كل الاتجاهات ، جاء السنباطى زعيم مدرستنا بوجهه الذى احتقن بالدم وصوته المبحوح ووقف إلى جوارنا ، كان ينظر ناحية المأمور راكب الحصان الذى يتحرك به فى المساحة الخالية والضباط راكبين الخيل يقودونها ويرمحون فى شبه دائرة يتّسع حيزها كلما تراجعنا إلى الشوارع الجانبية ، وكان السنباطى هو الذى قادنا عبر المسالك الضيقة التى يعرفها فأخرجنا إلى الشارع العمومى المؤدى إلى بيوتنا وكان لايكف عن الكلام والتلويح بكلتا يديه مؤكدا لنا وكل من يسمع كلامه أن المأمور سوف يأتى بنفسه إلى كل المدارس فى صباح الغد ليسلمنا البنادق فى الفصول تماما مثلما يحدث عندما نتسلم الكتب والكراسات وأقلام الرصاص ووجبات الغداء ، كان يستمد حماسه الزائد من نظرات الناس له وإعجابهم به وقد نزلت خصلة فى شعره الأسود الناعم على عينيه فأهملها ليصبح شكل أنور وجدى ، وفجأة أوقفنى أنا والدسوقى رضوان بإشارة وسألنى :

تعرف تضرب نار ؟

ـــ لا .

قلتها بخجل وقد انكمشت على روحى وكأننى عملت عملة كبيرة دون وعى ، هز رأسه وسأل الدسوقى :

ـــ وأنت ؟

ـــ ماعرفشى .

ومرة أخرى هزّ السنباطى رأسه فاهتزت خصلة الشعر أكثر ، قال وكأنه يحدث نفسه ويجعلنا نتحسر أن قطارا مخصوصا سوف يقوم من المحطة حاملا من يجيدون حمل السلاح إلى خط القناة يحاربون مع الفدائيين ، كنت أتبادل النظرات مع الدسوقى وأشعر مثله بالغيظ من السنباطى الذى كان يحكى عن خاله جابر عسكرى البوليس الذى ادعى أنه كان يأخذه إلى الخلاء عند جسر السكة الحديد ويمرنه على ضرب النار ، كنا لانجرؤ على تكذيبه حتى لايفشى سرنا فى صباح الغد لخاله الذى لابد أن يبوح للمأمور فيحرمنا من استلام السلاح والسفر ، لكن السنباطى عرف نوايانا وواجهنا دون مواربة :

ـــ ولا حد منكم ح يستلم سلاح ولاحد منكم ح يسافر مغانا . غضبنا منه وكتمنا غيظنا لأنه كان أكبر منا ، صحيح أنه كان يشاركنا فى كثير من الأيام مشاوير الذهاب والعودة من المدرسة لكنه فى ذلك اليوم اكتشف ضآلة شأننا وصغر أجسامنا على المهام الصعبة فقرر أن يتباعد عنا ويمشى مع ولد كبير فى مثل طوله وعرضه .

كان باب البيت مواربا ، دفعته ببطء ودخلت ، لكننى فى المسافة بين باب البيت وباب الحجرة تذكرت أننى كنت قد تركته فى الصباح يتوجّع من آلام الظهر وأنه كان قد أوصانى بالعودة إلى البيت مباشرة لأنه لن يذهب إلى الورشة ، تباطأت خطواتى لكننى لم أتوقف فوجدتنى أقف أمامه وهو على طرف الفراش نصف راقد نصف قاعد يسند رأسه على كفه المفرود وكوعه مغروس فوق الوسادة ، سمعته يتنفس بعمق وكأنه يتنهد ، شعرت بالخجل من نفسى لأننى لم أطاوعه ، وضعت حقيبتى مكانها وغيّرت ملابسى، طلب منى أن أناوله قلة ماء فأسرعت ناحية النافذة وسحبت واحدة رفعت عنها غطاءها النحاسىّ وناولتها له فشرب حتى ارتوى ثم تجشأ وأعادها ، أخذتها ووضعتها مكانها فى صينية القلل النحاسية الكبيرة ، حاول أن يتمدّد كما كان فلاحظت أن أوجاع ظهره تعوقه عن الحركة المعتادة ، كنت أحكى له دون أن يسألنى عن المظاهرات وكل ما جرى فيها بينما

أشعل المصباح الزجاجى وقد غزت الظلمة أركان الغرفة ؛ بحيث أصبح للضوء الخافت أثره المرئى قبل أن ارفع الشريط عندما سخنت الزجاجة فكسى الشعاع المنبعث كل شىء ، ولعلنى لاحظت حزن نظرته وهو يحادثنى :

ــ ماهو مفيش ف البلد دى غير الوفد اللى ح يقدر يقف قصادهم ، ماهو وفد يعنى شعب وشعب يعنى وفد ، فاهم ؟ كنت أشعر بالجوع ولا أجرؤ على مقاطعته وكان هو يحكى بحماس متدفق عن سعد زغلول وظلم الإنجليز الذين جاءوا إلى بلادنا ونهبوا خيراتنا تتواطأ معهم الحكومات والملك النطع الذى يسعى لرضاهم ويسهلون له تهريب الأموال والمجوهرات فى بنوكهم وعلى رأى المثل «شيلنى وأشيلك» ، لعلنى نسيت الجوع والتعب وصوتى المبحوح ورغبت فى أن أخرج مرة أخرى إلى الشارع لأقود مظاهرة جديدة وأهتف بكل ما كان يحدثنى عنه من أسرار ليسقط الملك .

● ● ●

طالت رقدته فى الفراش على عكس ما كان يظن ويحسب ، أرسلنى فى أول أسبوع إلى الورشة وأوصانى :

ــ تقوله ياعم الحاج عبده أبويا مِش قادر ينزل الشغل الجمعة دى كمان ومحتاج الحسبة اللى عندك ، واللى يديهولك انصح له وارجع ع البيت على طول .

لكن الحاج عبده لم يعطنى أى شىء ، وعد بالتصرف وتدبير المطلوب فى الجمعة التالية ، فى الصباح رهن أبى ساعته ماركة «الترماى» بالكتينة لأسعد فرج الساعاتى ساكن البيت المجاور وأوصاه بالكتمان ، كنت أنظر إليه وهو يخرجها ويفك الكاتينة وقد غطاه الحزن والخجل وكأنه يتجرَّد من كل مايستره بينما تمتد يده إلى النقود يأخذها بدلا من الساعة ، من بعدها تزايد عليه الوجع ، نزل الألم إلى الركبتين ثم انتشر منهما وحاصر الساقين والفخذين ، أصبح من العسير عليه أن ينزلهما من فوق الفراش إلى الأرض أو يرفعهما إليه دون مساعدة ، أصبح مشواره إلى بيت الادب همًّا قاسيا يكابده وأكابده معه وهو يستند إلىَّ بنصف ثقلة ويرمى نصف ثقله الثانى على العصا المعوجَّة التى كثر استخدامها ، وكانت جلساته فى الشمس أمام باب البيت وهماً تعلَّق به ولم يسهم فى تخفيف أوجاعه كما كان يظن،لم يكن الأمر برداً عابراً تداويه الشمس وإنما كان شللا تمكَّن من نصفه الأسفل ليعذِّب نصفه الأعلى ، ويوم أرسلنى إلى الورشة قابلنى الحاج عبده بتكشيرة غضب وقال بغلظة :

ــ قوله إن أبويا الحاج راجع حساباته تانى ولقاك خالص مخلَّص مالكش عنده حاجة ، وقوله كمان أنه جاب صنايعى غيرك يمشى الشغل العطلان .

لعلنى لم أقل له كل شىء لأنه أعفانى من الكلام ، كأنه قرأه على جبينى مكتوبا فزفر فى ضيق وهمس وهو يهز رأسه :

ــ الندل .. الندل .. كان قلبى حلسس إنه ح يغدر .

● ● ●

أعطانى خاتمه الذهبى وفاتورة الشراء ووصف لى دكان المقدس جابر الذى كنت أعرفه ، ذهبت وهمست فى أذن الرجل فقام وجلس خلف الميزان ، وزن الخاتم وقرأ الفاتورة وخط على الورق ارقاما ثم قرَّر وهو يقيسنى بنظراته :

ــ ح ينقص كتير ، أربعة جنيه ونص وخمسة أبيض .

ولم أرد فطلب منى أن أناوله المنديل الذى كنت ألف فيه الخاتم
لفّ النقود فى المنديل ودسَّ بيده المنديل فى جيب بنطلونى واوصانى بأن أضع يدى اليمنى فى نفس الجيب ولا أخرجها إلا فى البيت عند أبى مهما كانت الأسباب .

●●●

خرجنا من المدرسة وقد منحونا أجازة إلى أجل غير مسمى ، لكن السنباطى صعد على أكتاف الأولاد الكبار وقاد مظاهرة صغيرة يهتف ونحن وراءه ، كانت مظاهرة صغيره تطلب السلاح ولا يحرسها العساكر لكنها كبرت قبل أن يظهر العساكر بالعصى الطويلة يرمحون وراءنا ونحن نفر فى الشوارع الجانبية قرب ميدان المحطة،وكان المأمور الذى وعدنا بتوزيع السلاح فى المدارس يركب حصانا آخر ويتمخطر فى الميدان وحده ، يشير ويجرى ويصدر الاوامر ، وسمعنا صوت عربة الإسعاف ورأيناها وهى تأخذ الجرحى المسوكين بواسطة العساكر والضباط ، لكن كان هناك فى ركن الميدان ملاءة سوداء مفرودة فوق شيء متكوِّم على نفسه ومن حوله مجموعة من العساكر ، وبينما نهرب ونتخفَّى من نظرات المأمور الآتى فى اتجاهنا قابلت الدسوقى رضوان الذى كان يبكى بحرقة ويجهش لاعناً وساخطاً على المأمور والحكومة والوفد والملك ،حاولت أن أفهم منه فأشار بأصابعه ناحية الملاءة السوداءوصرخ وهو يجرى هرباً من مطاردات العسكر .

— قتلوا السنباطى .. قتلوا السنباطى ، العساكر قتلوه .

لم أشعر بنفسى وأنا أطير فى اتجاه الميدان ، أنفذ من بين العساكر وأرفع الملاءة لأرى وجهه وقد غطَّاه الدم النازف وبريق عينيه الذى انطفأ يطُّل ناحية المأمور وتذكَّرت ما كان يقوله لنا عن المأمور الذى وعد بتوزيع السلاح علينا فى المدارس تماما مثلما يحدث عندما نستلم الكتب والكراريس وأقلام الرصاص والبسط ووجبات الغداء ، لم أشعر بما جرى ، لعلَّ شعاع الشمس أصابنى ولعل جراح القلب نزفت منفلتة رغم إرادتى ، لكننى كنت فى الفراغ البعيد أهتف ضد الملك والوفد والإنجليز وأحاول أن أقبض على الفراغ موهوما بأننى حصلت على سلاح وتعلَّمت فى الخفاء ضرب النار ، لكنه لم يكن هناك غير أنأت أبى وهو يحاول بعسر أن يعدل نفسه إلى جوارى على الفراش والبرد لابد فى داخلى والعرق يتصبَّب فوق جبهتى وعندما نظرت فى الضباب وجدت وجه السنباطى مزهوًا بنفسه وقد لبس عباءة أنور وجدى أمير الانتقام يدعونى مع الدسوقى رضوان لكى نتبعه ونهتف وراءه .

— نريد السلاح لأجل الكفاح .

●●●

بعنا الفرش بعد النحاس والصينى فبان لنا عرى البلاط وزادت رطوبة المكان ، ولم يكن هناك غير السرير الصغير نتقاسمه فى رقادنا غصبا ، لعلنى كنت مازلت أشعر بأوجاع الخبطات التى أصابتنى بكعوب البنادق ، لكنها كانت تخف ، أحس ذلك ساعة فى إثر ساعة ويوما فى أعقاب يوم على عكس مواجعه التى كانت تتزايد فى ليل الشتاء المطوط ، كان من الممكن أن أسمع آهاته المبتورة بآهات أشد ، وكان من المألوف ان أسمع دعواته تطلب الرحمة والشفاء ، لكننى فى تلك الامسية بينما أتقلب سمعت صوته واضحا يحادث نفسه ويرد على نفسه وكأنه

شخص آخر ماثل أمامه ، كان يخبط كفا بكف :

ــ طيب أهو ما عادش ف البيت كله حاجة تنباع وبقينا قصادك أهه .. ع البلاط ..

ــ ح تفرج ..

ــ ازاى .. ؟ والهم كابس من كل ناحية ؟

ــ كل عقدة ولها حلاَّل .

ــ دا حنا زى اللى انقطعنا من شجرة ،وقعنا م العلالى على أرض انعدمت فيها الرحمة فى إيدين شوية خطافين .

ــ ح تفوت .. أزمة وتفوت .

ــ دا شلل ، شلل بحق وحقيق ماكانش يخطر ع البال .

ــ ح تقوم ..

على هذا النحو كان يتحدث وكنت أشعر بالرهبة وأتماسك كاتماً انفاسى محصورا ولا أتجاسر على القيام ، ولم أكن اعرف أن كنت قد رحت فى النوم أو أنها كانت مجرد إغفاءة قصيرة تنبَّهت بعدها إلى أننى محصور بالفعل ولابد من قيامى قبل أن ينفلت العيار ، قمت ونزلت ، وكان هو غارقاً فى النوم ، وشعاع المصباح الشاحب ينعكس على الباب المسكوك بالترباس ، أفتحه وأجذبه بشدة خلفى فأواجه العتمة ، ووسط البيت مفتوح على السماء لكنه لا قمر ولا بدر ولا نجم يبعث فتيل ضوء فى المكان ، ظلام دامس يزوِّد فى القلب الرهبة ، لكنه لم يكن هناك مهرب من تحسس المكان بالأنامل وحركة القدمين المحاذرة وكأنها لضرير بلا عكاز ، هل تبدَّلت أماكن الأشياء أو أننى تهت عن تفاصيل المكان ، ولم أكن أعرف أى جدار هذا الذى استندت إليه وأنا أتبول ، أسمع الصوت المنفلت بقوة فى أرضية المكان ، ويطول الوقت أو يبدو لى أنه طال أكثر من كل المرات فى كل عمرى ، وأشعر بشىء من الارتياح ، اتحرك مبتعدا ومتراجعا لكننى لا أتمكن من تحديد مكانى ، وبدا لى أننى درت فى دائرة لم أكن أعرف مركزها على وجه التحديد بهدف الوصول إلى باب الغرفة ، وعندما عجزت فكَّرت فى القعود مكانى ، كان من الجنون أن اناديه وهو راقد فى الفراش وعاجز بالقطع عن تحريك قدميه حتى لو أراد ، لعلنى بكيت من أجله ومن أجل السنباطى ومن أجل نفسى ، ولعلنى اغفيت برهة قبل أن اشهد الشعاع الذى ينفذ من المصباح وقد زاد وهجه عن المألوف ، قلت لنفسى أن الهواء فتح الباب وشاغل المصباح فزوِّد نوره ، لكننى سمعت صوته واضحا وهو يردِّد بإصرار وعناد ويجاوب نفسه :

ــ مش قلت لك كل عقدة ولها حلاَّل ؟

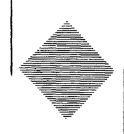
ــ قلت ياسيدى .. قلت .

ورأيته واقفاً عند عتبة الباب المفتوح يخطو فيتحرك ظله مثل عباءة سوداء تتحرك فتشملنى وتتخطانى لترسم على الجدار عباءة أمير الانتقام ، كنت عاجزا عن القيام ، وكانت ملامحه تختلط فى بعض الأحيان بملامح السنباطى لكنها تعود كما كانت للأب الذى قام من رقدته العاجزة قيامة المستحيل ، وفى ثبات وثقة وضع كفه على كتفى وأمرنى بحسم :

ــ قوم .. قوم .. قوم

وقمت أخطو وراءه على مهل وعلى طرف لسانى سؤال لم أنطق به وأنا أكذِّب ما أراه وأحاور نفسى بنفسى وقد تفجرت كل أجزاء جسمى بالعرق المباغت لأنه برغم كل علامات الشلل قام وتحرك ومن عينيه كانت تطل نظرات الوعد والوعيد والإصرار .

منير فوزى



بطـــاقـــة الى (م ــ ر)

وردة بيننا ،
تتفتح كلّ صباح ،
وتأخذ طعم الندى .
وإذا مسها الشوق : غنت ،
وباحت بأسرارها للمدى .
قد تغيب قليلاً ،
ولكنها بيننا ،
تتراءى لعينى كل صباحٍ ،
وأدركها فى عذوبة صوتكِ ،
حين يضم الفراشات لى ،
ويبل الصدى .

قصتـــــان

(١) أفعال حبيبتى

كنت لاهيا فى عملية مسلية ، على عتبة الدار ، أملأ كفى بالتراب ، ثم أضعه على رأس حبيبتى ، أو أضعه على سطح عتبة الأسمنت . أسكب عليه الماء ، وأطلب منها أن تشكله ، ثم تحكى لى عن أهـل الحارة ، وهم داخل دورهم . ماذا يفعلون ؟ وعن أى شىء يتحدثون ؟ كانت تكبرنى بأربعة أعوام ، وتعرف أشيـاء كثيرة ، حكت لى مرة عن جارنا الذى يعمل فى البلدية ، ويضرب زوجته عندما تغسل دارهم بـالماء ، ويخـرج الماء إلى الشارع . وحدثتنى عن المرأة التى تقرأ النفوس . وعن الرجل الذى باع أهله ، وتزوج من هندية صغيرة ، وعن بنت عانس ، قالوا : إن روحها عندما تنام ، تجلل فضاء الحارة برائحة حزينة ، وعن جار حمل بيد مذياعاً وبيد حقيبة ، وهجر الحارة ، والمدينة ، والوطن ، ولم يعـد منـذ سنوات طـويلة . حكت لى عن أشيـاء كثيـرة فى أمسيات مقمرة أو معتمة أو سوداء . وفى الغالب ، فى نهارات لا نرى فيهـا من الشمس غير سطـوعٍ يبهر القلـوب الكئيبة . وكـانت حـين تتحـدث عن أى شىء ترتجف أطرافها ؟ ثم كل جسدها ، ثم تسقط بين يدى ، كنت أخاف منها ، فى بعض الأحيان ، عندمـا تأتيهـا النوبة ، كما يقولون . كانت ناعمة ، وبيضاء ، جميلة جدا . ولكنها تشد شعر رأسى الطويل ، ثم تسحبنى إلى الباب ، وتضرب رأسى بقوة على حديده البارز ؛ وعندما يحدث هذا ، فإننى ، دائما ، أحتاج إلى عشر دقائق ، حتى أفيق من الضـربة ، ثم من الألم ، وأخيـرا من الغيظ . وكثيرا ما كان يحدث هـذا ، إذا وجدت أننى بدأت أتمتع بمضايقتها ، عندما أخطط لعملية صغيرة ، مثل أن أحاول الآن إدخال أصبعها الأبيض ، الناعم الجميل ، فى قناصة الفئران . تلك الآلة الحـادة التى نضعها فى المطبخ . فقلت لها بود ، وقد اشتعلت الفكرة فى رأسى . عندى لك شىء جديد . وأراها تنهض ، وهى

تضحك ، قلت : أغمضى عينيك : تغمض المسكينة عينيها ، فأتناول اصبعها الرائع ، وأدخله فى القناصة ، هكذا عنوة ، ثم أطبق عليه ، وأفر إلى داخل الدار مبهورا بهذا الفعل ، ومخلفا ورائى كيانا إنسانيا عذباً ، معبأ بالعذاب .

وجدت بهو الدار مضيئا كما لم يكن قبل ، وان نور الشمس قد تجاوز كل شيء . ولم يبق ظل صغير . وكنت أسمع صراخها المعذب ، وكأنى أرى أصبعها الجريح يقطر دما وعذوبة . وكنت أيضا أسمع صوت أبى وقد جاء من السوق فى الصباح . سرقت نظرة إلى باب الشارع ، فوجدت أبى يمسح دما سال على كف ابنة الجيران . ثم دخلا معا إلى الدار ، وكانت المفاجأة : أبى يحمل ديكا ضخما كأنه رجل . وضعه فى بهو الدار ، فتطاير ريشه ، وركض مذكورا . ثم صفعنى على وجهى بقوة ، وقال لى : سوف أسجنك إن فعلت بهذه البنت شيئا مرة أخرى . أفقت من صفعته ، وأنا أبكى ، وأبحث عن الديك . ورأيت حبيبتى تبكى أيضا . وكنا أنا وهى نشترك فى محاولة القبض على هذا الكائن ، الذى يطير ولا يطير . حتى حاصرناه فى زاوية من الدار فاستكان ، وجعلنا نتأمله . ديك ضخم يشبه الطاووس . وينظر إلينا كما لو أنه رجل . وكان لأمى مثل هذه الحركات الغريبة . تدخل إلى السوق فى الصباح . وتعود إلينا كل ظهر بكائن عجيب . داجن . تيس . أرنب . وهذه المرة ديك . ديك محاصر الآن فى زاوية . وها قد بدأت المواجهة بيننا . وقفنا جميعا نكون مثلثا صغيرا . وكل واحد منا ينظر للآخر ، كما لو أنه غريم له . حتى اقتربت منه صديقتى أخيرا . استمالته فمال لها . ثم فجأة استكان فى حضنها ، وبدا ينظر فى وجهها ، بدا لى أنه ينظر لى بعدوانية . خصوصا بعد ما حاول عدة مرات نقر أصابعى ، وأنا أحاول استمالته . ولكن لقد رجحت كفة صديقتى . وأنا صرت وحيدا ، فهدأت ، ورحت أتفرج عليهما ، حتى قالت صديقتى:أغمض عينيك وسوف أجعل الديك يقبل خدك . أغمضت عينى قربت منقار الديك على أنفى ، وخدى ، وشفتى ، بنعومة شعرت بها تسرى فى دمائى ، فاستحالت إلى كائن جديد ، طيب ، وحبيب . ظللت مغمضا عينى حتى صدر أمر حبيبتى . افتح عينيك . فتحتهما . كان الديك بانتظارى يقفز من حضن جميلتى الناعمة والبيضاء ، وينقر عينى .

(٢) الذى لم يحدث

دخل الوقت فى رماد ، ثم فى عتمة ، ثم فى سواد ، وهو نائم بخوف . وهى على كرسى نظيف ، أمام طاولة زجاجية لامعة ، تحدق فى لا شيء ، وتنتظر حركة فى الغرفة المجاورة :

ربما يفيق .. الآن

كان لها اسم فرحىّ وقلب فرحىّ ولون سعيد ، وصوت وردى مشبع بفرحة كل الأصوات . كانت لها ضحكة طفلة تأتى دائما عبر فتحات البيت.وكانت لها ذاكرة متفجرة . وكان ..

ربما يفيق من هذه النومة الطويلة . يخرج : يطلب منى كأس شاى .

أو ربما يخرج ويجلس إلىّ ، يحدثنى عن متاعبه ، وأحدثه عن متاعبى ، ثم نضحك بفرح ، يبدد هذا الفراغ الهائل فى وقتنا .

وها هو الوقت دخل . رماد الوقت . سواد الوقت . ها هو الليل يرخى جدائله العظيمة ، فيمنح الأشيـاء ظلمة وعظمة . وهى ، على الكرسى ، تلف المكان بكسل وتـراخ . تلف أشياء المكان . تبعثر أشيـاء المكان . تعيدها إلى أماكنها . وهى تـرهف السمع إلى الغـرفة المجاورة .

ربما يخرج الآن ، أو يفيق ولا يخرج ، يقبض على لوحته ، أو على أوراقه .
ما أقسى الوقت .

ومـا أقسى أن يخرج أخيـرا ، يصل الصـوت إلى رأسها المعذب ، فتملؤها لحظة ابتهاج صغيرة ، تمتزج مع هزة رعب صغيرة فى صدرها .

ها هو قد استيقظ . ترك غرفته إلى الحمام . ثم عاد إلى غـرفته . يغـير ملابسـه . يخـرج إلى بهـو البيت الصغـير . عينيه آثـار للنوم . وخلفـه أثر من كـآبة ، وجوع ، وأسئلة . يلفّ المكان بنظرة سريعة . الطاولة . الشـاى . الكرسى . هـذا الكيـان الـذى يجلس عـلى الكرسى . كل شىء فى لحظة عابرة . كل شىء صامت . وهو يخرج من البيت بطيئاً لا يلوى على شىء .

لكنها لم تكن أمه ، ولم تكن زوجته ، ولم تكن لوحة رسمها ، منذ تلك الأزمنة القديمة .



◆ ندوة ابداع



يوزيف شاينا

المخرج المسرحى البولندى الكبير

قام بالترجمة عن البولندية وقدم للحوار : هنـاء عـبد الفتـاح

زار المسرحى البولندى الكبير « يوزيف شاينا » مصر فى الفترة من ١ إلى ١١ سبتمبر ، كضيف شرف ، وعضو فى لجنة التحكيم الدولية للمهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبى بالقاهرة .

استضافتْ « إبداع » الفنان الكبير ، واجرتْ معه هذا الحوار للتعرف على فكر الفنان البولندى وفلسفته ، والاقتراب اكثر من مسرحه ، عبر ما يطرحه من قضايا فكرية وجمالية . وحاولنا فى هذا الحوار كذلك الاستماع إلى ملاحظاته عن مسرحنا فى مصر والمنطقة العربية .

ويسعد المجلة ان تنشر هذا الحوار الهام حول قضية التجريب فى المسرح ، وغيرها من القضايا التى تهم المسرحيين بشكل خاص ، والمثقفين بشكل عام .

اشترك فى الندوة (اللقاء) :

- احمد عبد المعطى حجازى .
- سليمان فياض .
- حسن طلب .
- دوروتا متولى .
- هناء عبد الفتاح .

عن يوزيف شاينا :

* ولد شاينا « Jozef Szajna » فى عام ١٩٢٢ وهو رسام ، وسينوغراف ، ومخرج ، ومدير لمسرح (ستديو ــ جاليرى) . فى أثناء الحرب العالمية الثانية (١٩٤١ ــ ١٩٤٥) كان سجينا فى المعتقلات النازية الرهيبة فى « أوشفيشيم » و « بو ــ خينفالد » . وكانت دراساته الأولى فى الفنون التشكيلية / قسم التصوير .

* اشترك للمرة الأولى فى عام ١٩٦٢ مع المصلح المسرحى الكبير البولندى ييجى جروتوفسكى Jerzy Grotowski فى تصميم وإخراج مسرحية « أكروبوليس » التى فضحت جرائم الإنسان المعاصر ، ومسئوليته الكاملة عن نشوب الحروب التى أودت بحياة الملايين من البشر . فى السنوات (١٩٦٣ ــ ١٩٦٦) كان مديراً للمسرح بمدينة (نوفاهونا) الصناعية . وفى السنوات (١٩٦٧ ــ ١٩٧٠) صمم عدداً لا بأس به من التصميمات السينوغرافية للأعمال المسرحية التى قدمت فوق خشبة مسرح « ستارى ــ تياتر » بمدينة كراكوف . فى عام ١٩٧٢ أصبح مديراً عاماً ومشرفاً فنياً على المسرح الكلاسيكى بوارسو . يقوم شاينا فيه بتغيير شكله وطبيعته ، ليصبح مسرحا تجريبيا معاصراً يطلق عليه : مسرح ستديو ــ مسرح جاليريا :
Teatr Studio - Teatr Galerie .

* ويوزيف شاينا فنان مسرحى من الطراز الأول ، يتعامل مع العرض المسرحى باعتباره وسيلة للتعبير عن رؤيته الفنية الكلاسيكية « التشكيلية » ، يبدو بوضوح فى أعماله المسرحية تطور تدريجى فى الرؤية والأسلوب . يقوم بتكييف تصميماته وفق رؤى تفسيرية فكرية جمالية عن العالم ؛ مما يمنح عروضه إطاراً فنيا متميزا يتسم باسمه وبشخصيته .

* فى مسرحه « ستديو » يقدم عرضا بالغ الأهمية ، يعد خطوة هامة فى أعماله المسرحية ، حيث يشتمل العمل المسرحى على عدة لوحات من عدة مسرحيات للكاتب المسرحى الطليعى « فيتكاتسى » بذات العنوان فى عام ١٩٧٢ . فى هذا العمل المسرحى يعبر شاينا ــ بوضوح ــ عن ثيمة (موضوع) الفنان الذى لا يُقدَّرُ دورَهُ الاجتماعى المناصرون للمجتمع الآلى / التقنى .

* إن المبدأ الجوهرى الذى يتبناه شاينا فى مسرحه هو فضح حضارة القرن العشرين ، بتجارب أفرانها الرهيبة القديمة والحديثة ، وهو يقدم هذه الرؤية بداية من مسرحية « أكروبوليس » التى عرضت فى ديكورات معسكر اعتقال نازى ، وعبر رؤية تقوم بكشفِ حساب بولندا المعاصرة مع ماضيها .

* إن عالم هذا الفنان المسرحى / السينوغرافى ، يزخر دائما بمفردات اللغة البصرية التى لا تخلو من معنى هام أو رسالة طموحة ، أو صرخة احتجاج . دائما تزخر بالمهمات المسرحية أى قطع الإكسسوار المتخمة بنفس الكوابيس والأحلام المزعجة التى تؤرق شاينا ، تخوفاً من تكرار مأساة التدمير البشرى فى عصرنا . إن رؤيته الفكرية / البصرية ، تعرض لنا سقوط حضارة القرن العشرين ، باعتبارها أقرب ما تكون إلى قمامة من المعادن ، تحوى ثلة لا حصر لها من الأنابيب ، وعجلات الدراجات والآلات المدمرة ، هى نتاج حضارتنا ، وشاهد عيان عليها ، حتى لا تتكرر المأساة .

* يبدو هذا المناخ المتسم بخصوصيته ورمزيته أقرب إلى الشعر فى العرض المسرحى « فاوست » لجوته الذى

يخرجه **شاينا** عام ١٩٧١ . وتعد هذه التجربة من أثرى تجاربه المسرحية من حيث التشكيل الفنى . عند **شاينا** يصبح معمل الطبيب الساحر « **فاوست** » مشرحة ، ومكتشفاته تؤكد لا جدوى من العلم الحديث الذى يسعى إلى تدمير حضارتنا .

* إن عروض **شاينا** ما هى إلا سلسلة من اللوحات التى تحمل مضامين استعارية رمزية ، وردود أفعال استقلالية منفصلة عن الواقع ، تمثل فيها « المواد » جزءاً منها . وأزياء الممثل المشوهة هى جزء لا ينفصم عن « المواد » . بل إننا أحيانا نكتشف جمالاً فى لوحاته الزاخرة قبحا ، كما نرى فى « **دانتى** » و « **سيرفانتيس** » . لكن المبدأ الجوهرى فى أعماله هو الوقوف بالمرصاد ضد الجمال المتأنق ، والوصول إلى القبح الشكلى الذى يخفى جمالاً مثاليا للروح الإنسانية المعذبة ، ويسعى لتحقيق هدفه الفنى بواسطة « **الكولاج** » الدرامى داخل العرض المسرحى ، ساقطا من خلاله عدوانيته فى التعرض لأشكال الفضاء المسرحى التى يبدعها شاينا فوق الخشبة .

* والممثل عند **شاينا** هو الصعوبة الأولى بمسرحه حيث يطالب الفنان / ممثله ، بقدر لا حد له من التفرغ الزمنى داخل مسرحه ، مما يدفع ممثليه أن يصبحوا « **غير إنسانيين** » ، ــ وإن شئنا الدقة ــ ممثلين غير عاديين ، خالين من الروح الإنسانية العصرية الممسوخة ، باحثين عن قيمهم التى ضاعت منذ أن وجدوا ، حتى يعثروا عن ولادة وحياة جديدتين . إنهم أقرب ما يكونون إلى سوبر / ماريونيت المصلح المسرحى الإنجليزى **جوردون كريج** . يقول شاينا :

« [.....] لقد سرقت من ممثلى وجهه ــ يستطرد ــ لكنى فى مقابل ذلك وهبته فرديته ، وشخصيته ، وقدرته على الحركة !! » .

* ونظَّم **شاينا** داخل مسرحه مركزاً للدراسات العليا فى مجال الفنون **السينوغرافية** لمدة عامين للمهتمين بالمسرح . كما أقام معرضا دائما لفن التصوير المعاصر ، والدخول له للمشاهدة بالمجان . كما نظم كذلك داخله معارض للفنانين والسينوغراف البولنديين والأجانب . هذا بالإضافة إلى العروض الفيلمية واللقاءات الفنية المتخصصة حول المسرح .

* زارت فرقة **شاينا** بلدان العالم : **إيطاليا ، والولايات المتحدة الأمريكية ، والمكسيك ، وهولندا ، والمجر ، والبرتغال ، والنمسا ، وألمانيا الاتحادية ، ورومانيا ، وأسبانيا ، وغيرها .**

وأهم العروض المسرحية التى قدمها شاينا كسينوغراف ومخرج : « الغبار البنفسجى » لأوكيسى (١٩٦٨) .

● « **فيتكاتسى** » عن المؤلف المسرحى الطليعى : إجناتسى **فيتكيفيتش** (١٩٧٢) .

● « **فاوست** » **لجوته** (١٩٧١) و (١٩٧٢) .

● « **ربليكا** » سيناريو **شاينا** (١٩٧٣) .

● « **سيرفانتيس** » (١٩٧٣) .

● « **دانتى** » (١٩٧٤) و (١٩٩٢) .





اللقـــــاء

ا. حجازى : نتمنى الا تكون هذه هى المرة الأولى لزيارة الفنان يوزيف شاينا إلى مصر، وان تستمر هذه العلاقة وطيدة .

شاينا : أرجو أن أكون مفيداً للفنانين المسرحيين المصريين .

ا حجازى : نحن فى هذه المجلة لنا موقف واضح من مسالة أساسية هى حرية الكلمة والدفاع عنها ، والتصدى لفكرة التطرف . هذا على المستوى الفكرى ، اما على المستوى الفنى ، فنحن نحتفى للغاية بالاتجاهات الجديدة والطليعية : فى الشعر والقصة والنقد والمسرح . ولذلك ، لدينا باب الرسائل الذى نجعله نافذة على الثقافة والفنون الطليعية : نحن ننشر رسائل دائمة من روما ــ باريس ــ مدريد ــ لندن ــ وارسو . بالإضافة إلى عواصم العالم الأخرى . ومن الرسائل التى نشرناها فى الحركة الثقافية البولندية والمسرحية خاصة ، ما نشرناه عن موت تادووش كانتور ومسرحه ، وعن مرور أربعين عاماً على المسرح الحديث فى وارسو ، وعن رامبو فى بولندا ، وعن تقديم مسرحية « زوربا » فى وارسو وعن المسارح التجريبية البولندية ، ومن ضمنها مسرح القهوة وغيرها . لذلك فلقاؤنا بالفنان شاينا هو استمرار لاهتمامنا بالثقافة البولندية ، وليس فقط اهتماما بوجوده كضيف بالمسرح التجريبى الدولى بالقاهرة .

نحن هنا فى مصر ، للأسف الشديد ، لا نعرف الكثير عن المسرح البولندى ، وطبعاً هذا خطأ وتقصير ، لأن للمسرح البولندى وجوداً واهمية فى العالم ، وانا شخصياً كنت اعيش فى فرنسا لمدة طويلة ، حوالى سبعة عشر عاماً ، ولدىّ

معرفة باهتمام الفرنسيين والعالم الاوروبى بالمسرح البولندى . ومع هذا ترجمنا هنا فى مصر عدة مقالات ودراسات ومسرحيات قصيرة من اللغة البولندية ، او اللغات الوسيطة . ونعرف اشياء عن مسرح جروتوفسكى ، وعن كانتور ، وشاينا ، وقدمت بعض المسرحيات فى مصر مثل تانجو لمروچيك ، ومسرحيات اخرى لايريدنسكى . وبالنسبة للفنان شاينا ، نحن نعرف دوره فى المسرح بشكل عام ، ففى المسرح البولندى بدا يتعامل مع المسرح من خلال الفنون التشكيلية ، وعمل مع جروتوفسكى ، واشرف على إنشاء مسرح « نوفاهوتا » ، واخرج اعمالاً بالمسرح القديم بكراكوف ، وانشا مسرح « ستديو » بوارسو ، ونعرف بعض العروض مثل « اكروبوليس » ، دانتى ، ودون كيخوته لسيرفانتيس .

نحن نعرف هذه العروض فى غموض ، وبدون وضوح ، والآن ننتهز الفرصة كى نتعرف بصورة مباشرة وواضحة على فكر شاينا المسرحى ، ومن خلاله على المسرح البولندى ، بل وعلى المسرح المعاصر فى العالم . وعندى بعض الأسئلة نود انْ نطرحها على الفنان شاينا .

السؤال الأول : كيف يمكن بكلمات يوزيف شاينا نفسه ان يُشخِّصَ اسلوبه فى الإخراج المسرحى ؟!

شاينا : إنه مسرح عضوى للسرد التشكيلى لرؤيتى البصرية .

حجازى : إذا كان العرض المسرحى بالنسبة لشاينا تشكيلاً اىْ رؤية بصرية ، بالمفهوم البلاستيكى للكلمة ، فما هو الفرق الجوهرى بين مسرح شاينا ومسرح كانتور ؟

شاينا : ثمة اختلافان فى الأساس : الاختلاف الأول فيما يتعلق بالأسلوب داخل اللوحة ، إننى امثل مسرحا آخر... إنه **مسرح الخيال الذى يعتمد على الكولاج** . اما بنية **كانتور** الفنية فى مسرحه ، فتبدو وكأنها رؤية وفية للرؤية الادبية ، او هى اقرب ما تكون إلى المسرح المعتمد على الأدب ، ولكن بصيغة فنية أخرى . فى حالتى الفنية ، فإننى اتجه إلى جوهر الأشياء ، ويمكن لى القول بأنَّ ما اهتم به **كانتور** هو « أنْبَلَاج » ــ « Enballage » ، اىْ صيغة التجميع والتراكم الفنى للمواد . اما انا ، كما يصفنى الفرنسيون فى السبعينيات ، عندما كنت أقدم عروضا مسرحية تنبع عن « الهابينيج » ــ فقد قالوا : إن **شاينا** اتى إلينا بصيغة جديدة هى « Deballage دِيبَلَاچ » ، اىْ تفتيت المادة . إننى اكتشفها ، واعيد صياغتها من جديد ، اما **كانتور** فكان يجمعها . إننى اقوم بتفسيخها ، اما هو فيقوم بشىء اقرب إلى التجميع السحرى . لستُ هنا بصدد تحليل مسرح **كانتور** ، ولكننى أريد العثور على الاختلاف بين مسرحى ومسرحه .

إن **كانتور** يقدم مسرحا يعبر ــ فى نهاية الأمر ــ عن سيرته الذاتية ، وكان هو فيه البطل الأول ، حيث يتواجد دائما فوق خشبة المسرح يقود ممثليه والأحداث ، فى عمل فنى اقرب إلى المعزوفة . لقد أردت فى عملى الفنى أن أتكلم مثله عن نفسى ، ولكى يحدث ذلك فإننى أتحدث عن الآخرين وبأسمهم . وثمرة هذا المفهوم هو **دانتى وسيرفانتيس وفاوست وماياكوفسكى وفيتكاتسى** . ما يشغلنى هو

القضايا الإنسانية المتصفة بشموليتها ، وليست القضايا الذاتية أو الشخصية . ومن الطبيعي أن هذه النظرة نابعة من الذات : الإنسان على الطريق ، الإنسان وحياته . إن ما أدعو إليه في عملي ، هو أن تصبح الحياة فناً ، وأن يصبح الفن حياة .

حجازى : في حديث شاينا عن النص ، وما يتميز به عن مسرح كانتور قلتَ : إنه يقترب من الأدب . الموضوع الذى أودّ أن اطرح من خلاله تساؤلاً : ماذا تقصد من الأدب ؟ هل تقصد به الكلمة أى النص المسرحى ، أم تقصد به الأدب ، باعتبار أنّ الكلمة غير مسرحية . فهل الأدب الذى يقترب منه كانتور هو ذلك الذى لا يقترب منه شاينا ؟! اينقل كانتور المسرح إلى فن آخر هو الأدب ، أم انه يهتم بالنص الذى يعد مسرحيا ؟

شاينا : إن **كانتور** يستخلص مسرحه من الأدب .. وبالتحديد من أدب **برونو شولس**[1] ، ومن **موتيفات** وأفكار آداب أخرى .

كان **كانتور** يعود إلى الأدب الوجودى باعتباره قدراً ووجوداً . أما في حالتى فأعتقد أننى أخرج عن دائرة الوجودية . إننى أستند أكثر في حالتى المسرحية على النضال باسم الذات الإنسانية ، وليس نيابة عن الوجود الإنسانى ، وأرمى بذلك إلى الوصول إلى أن يصل جمهورى إلى رسالة ما ؛ إلى تلقى قيم أخلاقية معينة . لقد اخترت أدبا آخر غير ذلك الأدب الذى اختاره **كانتور** ؛ لكننى أعدت صياغته بلغتى الذاتية عبر أسطورة البطل وروايته وسرده لأحداثه الدرامية . لقد اعتبرت هذا الطريق طريقى للحياة ، فإذا أردت أن أقدم عملاً دراميا لك (يشير إلى الشاعر حجازى) فإن نصفه سيكون لك ، والنصف الآخر **لشاينا** . لا يهمنى أن أخرج عملاً مسرحيا لمؤلف مسرحى . إننى أقدم عروضاً مسرحية تصبح بمثابة اللقاء بين الأول والثانى ، قد يتسبب عن هذا اللقاء الكثير من المناقشات المتباينة والاعتراضات .

لقد نجح مسرحى بفضل تصوراتى الفنية التى تقبع داخل مكنونات تصوراتى وخيالاتى ، التى تساعدنى في العثور على **لغة مسرحية تشكيلية شاملة** ، أى أنه مسرح يمكن أن يكون مقروءا في المكسيك ، ومفهوما في أمريكا ، دون استخدام الكلمات . إنها لغة واضحة !

حجازى : إن ما قاله شاينا عن الجانب الذاتى في مسرح كانتور من ناحية ، وما قاله عن الوجودية من ناحية اخرى ، معناه انك باحث عن فن له طابع موضوعى . فهل يمكن لنا أن نتحدث — بهذا المفهوم — عن جمال موضوعى ؟!

شاينا : إذا تحدثنا عن القيم المتسمة بطابعها الشمولى ، فيعنى هذا أننا نخرج من الموضوعية ، ولكن من منطق هذه الشمولية ، ينبع عالمى أىْ تأتى رؤيتى الذاتية !

حجازى : اتعنى ما كان يُقصدُ به في الواقعية الاشتراكية : البطل النموذجى ؟

شاينا : ما يعنينى من الأدب الموضوعى أن أختار شعراء يتصفون بالشمولية العامة ، مثل **سيرفانتيس** ، ومثل **دانتى** و**ماياكوفسكى** و**فيتكيليتش**[2] وآخرين من الشعراء والكتاب الذين أخرجت لهم ، وأعدهم كلاسيكيين ، بجوار **فرانز كافكا** وغيره من الكتاب العبثيين . لقد كانوا ملهمين في خلق عالمى الذى كونته برؤيتى الذاتية

الخالصة . وبهذا المفهوم أخذت منهم موضوعيتهم ، لأعْبُرَ بهم إلى ذاتى أىْ إلى عالمى .

إن هذا الأدب ذا الصبغة الشمولية العالمية ، قد أوصلنى إلى معرفة أقرب إلى **فيتكاتسى وبيكيت** ، اللذين أثرا تأثيرا كبيرا فى لغة مسرحى . حيث التقيت فى أدبهم بوجودى داخل **عالمهم الميتافيزيقى** حيث يتناولها الاثنان بمنظور متباين .

لم كان الاثنان أقرب إلى نفسى من الآخرين ؟ ذلك لأن ثمة لحظات فى سيرة ذاتى ، عشت خلالها عالما **ميتافيزيقيا** . عثرت على نفسى ، من ناحية داخل عالم السلطة ذى النظام الشمولى والفاشى ، ومن الناحية الأخرى وجدت نفسى — **قبل أن اقرأ بيكيت** — فى عالم فاقد للأمل . أثارت قريحتى قيمة « **اللا معنى** » المتواجدة داخل أعمال الكاتب البولندى الطليعى **فيتكاتسى** أكثر من عبثية **يونيسكو** .

تمثل هذه الأعمال مدخلاً للشكل المعاصر للمسرح الطليعى ، الذى يطلق عليه المسرح العبثى . إن أعمال فيتكاتسى الروائية تتسم بطابعها الساخر / المرير ، الرامز إلى تفكك الحضارة الأوربية .

أهم هذه الروايات : « ٢ و ٦ — **فشلات بونج .. أىْ المرآة الشيطان** » ورواية « **وداعا للخريف** » . إن إبداعات **فيتكاتسى** تتسم بطابع الكارثة التى نبعت من رسوماته ، التى استلهمت طابع التعبيرية / الجديدة ، والأشبه بالطابع التجريدى ، وبتكويناته المتسمة بفانتازيتها ورموزها . من أهم ميزات كتاباته الفلسفية أنها كانت مجرد بورتريهات سيكولوجية . بالإضافة إلى انشغاله بالنقد والكتابة الصحفية .

إن **السيريالية** — كما قدمت إلينا فى **بولندا** — كانت تحدُّ من **حرية الفنان** ، بل كانتْ تقييدا له فى التعبير عن نفسه . لقد أرغمتْ الفنان إلى أن يقوم بالدعاية إلى أيديولوجية واحدة ، وفى الوقت ذاته قيدت جماليات لغة تعبير الفنان ، الذى اضطر أن يرسم أشكالاً طبيعية مفروضة عليه من قبل السلطة .

كانت الفنون والثقافة موجهة إلى فئة الطبقة الوسطى الصغيرة .

وإذا كنا نتحدث عن **السيريالية** ، فلم يكنْ ثمة مكان للشعر . كان **مروچيك** آنذاك أصغر منى ، ولكنه ، فى ذلك الوقت ، كان رفيق طريقى الثقافى والفنى . لقد أخرتنى فترة السنوات الست التى قضيتها فى السجون والمعتقلات النازية فى أثناء الحرب العالمية الثانية .

وبعد نهاية الحرب ، جاءت فترة اتصفت بأنها تنفس ثقافى حر ، فى المرحلة التى كان فيها « **جومولكا** » سكرتيرا **للحزب الشيوعى** فى أكتوبر عام ١٩٥٦ ، عندئذ سافر البولنديون إلى الخارج ، وأدركوا — آنذاك — أنهم متأخرون ثقافيا حوالى أحد عشر عاما عن تلك الإنجازات الثقافية فى أوروبا ، كما أدركوا أن الحركة الطبيعية تعود إلى القرن التاسع عشر ، وأنَّ طليعية العشرينيات **لفاختانجوف ومايورهولد** و « **دادا** » و « **باوهاس** » ، وغيرهم من الرواد الفرنسيين والألمان والروس ، كانت متقدمة كثيراً عن تلك الرؤى التى اقترحتها الحرب العالمية الثانية داخل بولندا .

إننى أقوى من الفاشيين ، إنهم يموتون وما أزال حياً !! .

عشت نظاما سياسيا آخر شموليا ، لكنني حصلت على الحرية . ما يوجد في بلدي الآن عبثي ، فقد اصبحتْ بلدأ راسماليا بدون مال !!

حجازي : ما هو الدور الذي لعبه المسرح في بولندا لمقاومة النظام الشمولي على العموم ، ودور مسرح شاينا على وجه الخصوص ؟!

شاينا : في إحدى لقاءات مهرجان المسرح التجريبي تحدثت عن الحرية ، فأجابني بعض الحاضرين : نحن ايضا مغرمون بالحرية وفي امس الحاجة إليها .. قلت لهم : عليكم بالنضال من اجل تحقيقها . **هناك قسم من المجتمع يشترك بدور فعال في الحياة ، والقسم الآخر تموت داخله هذه الفعالية** . في رايي أن **كل مبدع هو فنان نشيط . يتحرك نحو الأراضي المجهولة التي لم تكتشف بعد** ، قد يستنفد طاقة الإنسان في البداية ، ثم بعد ذلك يشتعل طاقة للتعبير وللتغيير . في رأيي أن مسرحي يلعب دوراً شبيهاً بذلك .

حجازي : لو تحدثنا عن تلك التغيرات التي حدثت في بولندا ، وهي تغيرات سياسية جوهرية واقتصادية واجتماعية تشمل منطقة اوروبا الشرقية جمعاء . ما هو رايك في مسرح « هافيل » ، وماذا تتنبا لهذا المسرح ، بعد تغيير النظام الشمولي في تشيكوسلوفاكيا وفي اوروبا الشرقية كلها ؟!

شاينا : أشعر بانطباع خاص عن مسرح « **هافيل** » ؛ إنه ناقد لاذع جماهيري أكثر من كونه كاتبا سياسيا ، ولذلك توصف كتاباته بأنها **سيريالية** ، على الرغم من انها ضد **السيريالية** ، إنها تقع داخل إطار **الواقعية الصغيرة** . أما **مروجيك في تانجو فهو** كاتب سياسي . يبحث مسرحه عن التغيرات العصرية . لماذا كانت أعمال **مروجيك** المسرحية أعمالاً مسرحية هامة ؟! . **لأنها** تقبع بين التيار الأول السيريالي ، والتيار الثاني السياسي . إن مكانته توجد داخل الممر الرابط بين التيارين .

في **تانجو** تستولي السلطة الشابة على الحكم ، ويقتل الابناء الآباء ، ويتخلصون من الأجداد ، وارثي التراث القومي . يكتب **مروجيك** — فيما بعد — مسرحية « **المهاجرون** » وتعد هي كذلك مسرحية سياسية .

لقد كبرنا معا ، وأعطيت لنا فرصة التعبير حين كنا نعتقد اننا قادرون على التعبير الحر في الفن ، في الوقت الذي اتاحت لنا **السيريالية** فيه ، في اكتوبر عام ١٩٥٦ ، الفرصة للتعبير رسميا عن انفسنا ، عندما تولى **جومولكا** السلطة .

إنَّ **مروجيك** في هذه الأعمال يستلهم قضايا بولندية بالرغم من انه كان يعيش في المهجر .. وحتى بعد أن تحررت بولندا لم يعد إليها ، لكنه — مع ذلك — يكتب بشكل حميميّ عن القضايا والمشاكل البولندية السياسية والاجتماعية .

أما **هافيل** ، عندما سيصبح ثانية رئيسا للجمهورية التشيكية ، فإنه سيكتب « **بورتريها** » شخصيا ، ولا أومن انه سيكتب دراما . كما أنني لا اعتقد أن **هافيل** كاتب بعيد النظر . في **بولندا** عندما انشغل بعض الفنانين الكبار كثيراً بالسياسة لم يعودوا ثانية مبدعين .

إنهم منشغلون بتمثيل بلادهم ،

وليس بفنهم . وليست هذه هي المرة الأخيرة التي يخسر فيها المثقفون معاركهم مع أصحاب السلطة . **على كل فنان ومفكر ان يلتزم بقضيته ومكانته .**

حجازى : **نعلم ان اهتماماتكم كبيرة بالنصوص الكلاسيكية مثلما ذكرتم . فقد قدمت دانتى وسيرفانتيس وفسبيانسكى وغيرهم . هل نفهم من ذلك ان هذا حنين للماضى ، اتريد أن تظهر فى اعمالك المقارنة بين الماضى والحاضر ، عن طريق الصياغة العصرية للنصوص الكلاسيكية ؟! . اتريد ان تُظهر بؤس الحاضر ، ام انك تريد — على العكس — ان يشير الماضى إلى المستقبل ؟ هل نقوم بتاويل الماضى لتعيد تفسيره ؟ وهل هذه المحاولة هى ناتج الإحساس بذهاب الماضى وانقضائه ؟ هل تريد ان تعقد صلات مرة اخرى بين حاضر المسرح وماضيه ، حاضر الثقافة وماضيها ؟**

شابنا : النص الذى يتسم بشموليته الإنسانية هو نص جيد ؛ إنه بالنسبة لى شعر ، **والشعر منفتح على العالم اكثر من اللغة** **الواقعية** التى تبحث فى اللوائح المقيدة عن الحقائق المحدودة التى يعيش داخلها الإنسان .

إننى اقوم بممارسة الفن الذى لا يعتمد فقط على تلك الحقائق ، فهى لابد أن تصطدم بالجمهور عبر الاستعارة الفنية . ولذلك إذا اصطدمت حقيقة بحقيقة أخرى ، دون اشتراك الإنسان فى هذا الصدام ، فإن ذلك ينشأ عنه شكل هلامى لا معنى له . إنه صراع بين الحقيقة والشعر . ولذلك اختار نصوصا لها طابع استعارى ، والشعر هو مادة مفتوحة . تمكننى من ان اجد نفسى ، تمكننى أن اصبح داخلها بطلاً .

إننى فى معظم الأحوال لا أختار نصوصاً درامية ، ولكنى أختار نصوصا أعيد صياغتها من جديد . إن **الكوميديا الإلهية** مجرد إلهام لعملى ، لكنها لا تعرض « **بورتريه** » لدانتى ، كما اننى لا اعرض « **بورتريه** » **لسيرفانتيس** الذى الف رواية واقعية . **لقد اعتبرنى النقاد بربريا همجيا ،** لاننى اكتب **سيناريوهات ذاتية** لاعمال ادبية ذات طابع إنسانى عالمى . إننى لم أقم بهذه الفعلة ، لاننى ضد فكر **سيرفانتيس** او لاننى اقف بالمرصاد ضد **كوميديا دانتى** ، ولكننى اقوم بتقديمها بشكل يتناسب مع ذاتى .

الدراما المسرحية هى ان تكتب ادواراً ! لم يكن فى **دانتى** ادوار مرسومة ، كان مجرد نصوص ، افكار ، اخترت منها الافضل ، ثم استلهمت الفكرة الرئيسية **لدانتى** الذى أصبح طريقى « **الصليبى** » الذى أسير فى أشواكه عبر رحلتى الإنسانية كى أتطهر ويتطهر معى جمهورى .

ولا تعتمد رؤيتى على رواية **دانتى** الأصلية ، كما كانت فى العصور الوسطى ، ثم فى عصر النهضة .

عندما قدمت عرض الافتتاح الأول فى **فلورنسا** كتبت الصحافة الإيطالية : « **إن دانتى الجيرى اصبح عبر إخراج شابنا اكثر عمقاً ونضجاً ، زاخراً بالخبرات والمعاناة البشرية لخمسة قرون من الزمان إلى الأمام** !! » . لم يثر احد منهم ، لم يسألنى ناقد متفلسف : لماذا قمت بتبسيط العمل الادبى الذى يعد للإيطاليين **كالإنجيل** ؟ لم يتهمنى العلماء

والفلاسفة الإيطاليون بأتى لم أحترم نبيهم **دانتى** !!

عندما بلغت السبعين من عمرى ، قدمت فى العام السابق هذا العرض الهام الذى كان بمثابة إنهاء مرحلة زمنية من الإبداع المسرحى خلال أربعين عاما ، غير منقطعة . لقد قمت بإخراج **دانتى** من قبل للألمان وللبوغسلاف ، وكان **التفسير البولندى** هو **التفسير الرابع لدانتى** ، كنت أحلم بأن أتقدم بحقيبة تجاربى ، وخبرتى المسرحية ، خطوتين إلى الأمام . كان دانتى – من خلال التناول الفنى الأخير له – متخما بالمرارة أكثر من تلك العروض التى قدمت من قبل .

فالبطل – دانتى – هذه المرة فى حالة ذهول ودهشة دائمة ، وآماله الصغيرة تنحصر فى الحرية التى يحلم بها دوما ، ويمكن لى القول بأن هذه المرارة هى تعبير رمزى عن جهدى وعملى الفنى الذى إتجه نحو مسيرة من الضياع .

أعتقد أننى مثل **دانتى** قد افتقدت **إمكانية الدهشة الفنية** . فى عام ١٩٨٢ – فى أثناء حالة الطوارىء فى **بولندا** ، والوقوف بالمرصاد ضد المثقفين والفنانين عبر النظام الحاكم الشمولى ، فى خطة للانتقام من الشعب البولندى الذى كان يتنفس الحرية ، ويتغنى بخبزها ، جوعاً للوصول إليها – استقلت من عملى آنذاك كمدير لمسرحى ، وتخليت عن منصب الأستاذية بالأكاديمية . أطلق على هذه المرحلة «بالانعزال الداخلى..» كان هذا هو موقفى داخل المعارضة .

حسن طلب : كان يحركك الإحساس الميتافيزيقى ، ولكنك فى الوقت ذاته تتحدث عن الموضوعية ، اشعر بالتخوف من المزج بين الاثنين ، التى قد تحيلنا على الفور إلى الخبرة الدينية . فإلى أىُ حد كانت هذه الميتافيزيقية قريبة أم بعيدة بهذه الخبرة الدينية ؟! وإلى أى حد ترتبط بميتافيزيقيات أخرى لإبسن – على سبيل المثال – عندما نقرأ له مسرحيته : « عندما نُبعث نحن الموتى » ، وغيرها من الأعمال .

حجازى وإلى أىُ حد ترتبط هذه الميتافيزيقية بميتافيزيقية بيكيت على سبيل المثال ؟!

شاينا : أنا لا أتكلم عن الدين ، ولكنى أتكلم عن العقيدة . **أنا أؤمن بالإنسان الآخر ، ولا أؤمن بالسياسة** ، لأنها دائما ما تخوننى ؛ ليست لدى ثقة فى الساسة ، من حقى أن أؤمن بما أشاء ، وبمن أشاء .

أعتقد أن البشر ينقسمون إلى فئتين : برابرة ومثقفون . إننى أدرك إلى أىُ الفئتين أنتمى ! لكننى سأقف دومًا مع المنتحرين ، وليس مع القتلة .

لذلك أهتم **بفيتكاتسى** الذى انتحر ، **وماياكوفسكى** الذى انتحر كذلك . **ودانتى** بمسيرته نحو الجحيم هى انتحار ، **سيرفانتيس** ، **ودونكيخوته** أيضا ، نوع من الانتحار كذلك .

من الصعوبة بمكان التحدث عن **الفلسفة الميتافيزيقية** ، فأى فلسفة نعنى ؟! **كيركجارد** أم **نيتشه** ! **نحن نتكلم إذن داخل إطار الفن ، عن تلك الميتافيزيقية التى تقود الفنان إلى المجهول ، تؤدى به إلى السير نحو تلك الطرق غير المعروفة لديه بعد ! . نحن نُصور لوحات ، نكتب كتباً ، نؤلف موسيقى ، وفقا لرؤانا**

الذاتية التى تتصور عالمنا وفق هواها . وهذا هو سر الفن : إنه يمتد إلى تلك البحور الميتافيزيقية كى يعبرها وربما يغوص فيها حتى الأعماق ، واحيانا يصل إليها عن طريق السحر ، عبر عالم العقيدة .

إننى فى عروضى المسرحية استثير الموت من أجل الاقتراب أكثر من الحياة ، **اقوم بالدعاية الكبرى للموت** ، لذلك لا يحاول الاقتراب منى . يذكرنى هذا بالضبط **بمعاهدة فاوست امام مفيستوفليس** . لذلك إذا آمنا بأنه ليس ثمة قضايا نهائية ، قضايا مثل الحب الإنسانى الذى لا نهاية له ، بين فتى وفتاة ، أو ذلك الحب الملفق ، فإننى أرى أن مثل هذه القضايا لا يستحق أن يبذل فيها الفنان جهداً .

الفن هو نوع من التركيب الفنى ، إنه تركيب للحقائق . لن أتحدث فى فنى عن قصص حب فاشلة ، فليست هذه هى المعاناة البشرية التى أعنيها ، ويهمنى إيصالها للمتفرج . تعرفون بالطبع مسرحيتىْ : **« كما ترون » و « هاملت »** لشكسبير ، أيهما تختارون ؟!

حسن طلب : هاملت !

شاينا : من المؤكد ذلك . لأنها تتحدث عن عالم ميتافيزيقى **« وكماترون »** فهى مسرحية لا يعنيها هذا العالم . عندما يريد الفنان أن يقدم شيئا ، يستهدف فيه إرضاء ذوق المتفرجين ، فإننا سنصل إلى طريق مغلق . لا أستطيع أن أقدم هذا النوع على الرغم من أن المسرح يتكون من شباك تذاكر وجمهور . لا أستطيع مع ذلك أن أقدم هذا النوع من المسرح الذى قد أُكلف بتقديمه .

عندما قدمت **دانتى فى بولندا** كان الجميع يعرفون **دانتى الجيرى** ، بينما كان **الإيطاليون** لا يعرفونه معرفة صحيحة .

لقد اهتم الجمهور بالعرض المسرحى اهتماما كبيرا ، لأننى أقمت الجحيم فوق الأرض . إن دراما **« فى انتظار جودو » لبيكيت** تدعو إلى نفس المعنى ، لذلك نحن نعد **بيكيت** مؤلفا كلاسيكيا مثل دانتى . لم أتعامل مع دانتى ولا **سيرفانتيس** وغيرهما ، باعتبارهم كلاسيكيين ، ولكنْ باعتبار أن أعمالهم أعمال معاصرة .

لقد اخترت منها ما له علاقة بى اليوم ، فى عصرنا ، وأنا إنسان عصرى . على هذا الأساس أستطيع أن أفسر الخروج من الموضوعية إلى الذاتية .

أنا لا أقوم بتصميم **ازياء تاريخية فى « دانتى »** ولا فى **« ربليكا »** ، فهى أعمال تتحدث بلغة إنسانية شاملة يفهمها الهندى والمكسيكى والأمريكى ، بمفاهيم متباينة . إننى كمخرج وكمؤلف لسيناريوهات أعمالى المسرحية ؛ ابحث عن وسيلة للتفاهم مع جمهورى . لذلك اترك فى أعمالى مساحات تجعل المتفرجين يشعرون بأن لهم الحق فى شغلها ، فى أن يشعروا بأنهم متحيزون لما يرونه ، مشتركون اشتراكا جسديا وروحيا فى العرض .

عندما قدم إلىَّ **جرونوفسكى** مسرحية **« اكروبوليس »** لأتعاون معه فى إخراجها ، وفى وضع التصميمات **السينوغرافية** لها ، قلت له : إن **اكروبوليس** لها مدلولاتها فى ثقافتنا الأوربية ، إنها تعنى **للبولنديين قلعة « ڤاڤل »** العتيدة ، بعاصمتها القديمة **كراكوف** ، إنها تمثل التراث الفكرى والثقافى البولندى ، إنه تمثال الماضى ، **قلعة الملوك** . عندما

كانت **بولندا** دولة كبرى مؤثرة فى أوروبا ، كتب **فسبيافسكى هذه** المسرحية ، عندما كانت **بولندا تقبع** فى براثن الاحتلال الأجنبى . تحدثت مع جروتوفسكى ووصلنا إلى فكرة جوهرية ، **هى أن تاريخ بولندا** يبدأ من الآن من جديد بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . وإن كل ما كان أصبح أسطورة ، وبديلاً عنه ، نشأت الدولة البولندية الجديدة .

أما أنا فباعتبارى فنانا تشكيليا سينوغرافيا ، اقوم معه بإخراجها ، واصمم ازياءها ، فقد أخبرته بأننى لن اصمم اى أزياء تاريخية على الإطلاق . نحن نقدم « **اكروبوليس** » اليوم على هذا الشكل : **بولندا** فقيرة وقد خسرت معركتها ؛ ولم نتخلص بعد من تلك الأنقاض بعد الحرب ، لم نتخلص من الأسلاك الشائكة ، لم تتحرر بولندا بعد ، وعلينا أن نُرىَ المتفرج عبر **اكروبوليس** كيف تناضل من أجل الحصول على الحرية الآن ، لأننا قد تخلصنا من احتلال قديم لنقع فى احتلال جديد .

ووافق جروتوفسكى على اقتراحاتى ، لقد اقترحت المساحة / الفضاء لأكروبوليس ، ووضعت المتفرجين والممثلين فى عالم واحد ، لا توجد خشبة مسرح ولا صالة متفرجين منفصلتين ، المتفرج والممثلون فى فضاء موحد للفئتين .

حسن طلب : إن الرؤى الميتافيزيقية فى المسرح المعاصر شديدة التباين ، هناك مثلاً ميتافيزيقية « إبسن » فى (عندما نبعث نحن الموتى) وميتافيزيقا « مارسيل » فى (رجل الله) والأمثلة كثيرة ، ولكن السؤال هنا يدور حول موضوعية الرؤية الميتافيزيقية ، إن « موضعة » الميتافيزيقا ، تعنى هنا الانفصال عن الذات ، وبهذا المعنى تصبح رؤية دوغماتية . فكيف لنا ان نحل هذا التناقض ، فالميتافيزيقا لها علاقة بالمجهول الذى ننشده من اجل اكتشافه ، واكتشاف مناطق بكر مجهولة . وهى بهذا المعنى هَمٌ ذاتى للفنان . ولكن ان تكوّن موضوعية كما قلتم . فهذا امر غريب بالنسبة لى .

شاينا : إن الميتافيزيقا تؤدى إلى نوع من المزج والفوضى ، بل إن لها منطقها الفنى الخاص الذى يخلق منطقا لا منطقيا نتعرف عليه فى **الحركة السيريالية ، وحركة « الدادايزم »** ، مما يؤكد أن الإنسان لا تحكمه اللوائح المنطقية والقوانين الثابتة ، إنما يحكمه اللا منطق ، ولذلك فإننى أبنى عالما مسرحيا تحكمه التناقضات ، أربط الشيطان بالإله ، فى شكل تقليدى اضع فيه اللون الأسود ، مع اللون الأبيض ، وأمزج بين اللونين لأخلق لونا رماديا ، يمثلنا ، لأننا ميراث ممتزج من الشر والخير ، **والفن هو صلاة كل فنان .**

حجازى : ننتقل إلى المسرح المصرى ، لا ادرى إن كان الفنان شاينا يعرف اننا نعيش فى ازمة خانقة ، لأنه إن كان لدينا مسرح كلاسيكى ، مسرح قومى ، مسرح جاد بمختلف إبداعاته ، فقدْ فَقَد هذا المسرح كثيراً من إمكانياته وقدراته الفنية سواء فى كُتابه ، او فى مؤلفيه او فى مخرجيه لأسباب كثيرة ، اهمها هزيمة ١٩٦٧ ، لقد زلزلت هذه الهزيمة ضمير المصريين ووجدانهم ، وكانت لها تاثيرات روحية على فنانيه ، وتاثرات مادية وموضوعية . **تاثرا هدم كثيراً من الأسس التى قامت عليها الثقافة ، وقام فى مكان المسرح الذى انهدم، مسرح آخر، مسرح تجارى منحط .**

ثمة تجارب طليعية ، وهى تبدو لى تجارب عشوائية بلا اساس ، وليست نتيجة تراكم خبرات ، واظن انها تجارب منقولة اكثر من كونها إجابة فنية وإنسانية . المهم إذا استطاع الفنان شاينا ، وله تجربة عريضة ــ فى هذا المجل ، فقد عملتم فى مسرح « نوفا هوتا » حيث لا يوجد جمهور للمسرح ، واشتغلتم كذلك فى كراكوف بالمسرح القديم . كما مارستم كذلك التجارب المسرحية الطليعية بمسرح (ستديو) . لو طلبنا منك ان تضع خطة إنقاذ المسرح المصرى من الدمار ، فما نصيحتك ، خاصة ان ما نعنيه بالمسرح الجاد هو المسرح القومى اى : مسرح الدولة .

شاينا : نحن الآن فى بولندا نمر بالمرحلة نفسها ، ونقضى رويداً رويداً على **المسرح الجاد** ، نحن نقدم مسرحا **للبورجوازيين** . **فالمسارح تُمْنح من الدولة ميزانيات ضئيلة ، وعليها ان تكسب ، لذلك بدا الجميع يقدمون كباريهات وموزيكهول ، كما يقدمون مسرحاً اقرب إلى « الاستربتيز »** اى ليست هناك قيمة فنية .

انتهى مهرجانكم بلقاءات مع المسرحيين الأوروبيين ، ومع المسرحيين المصريين والعرب ، وكان من الممكن أن تتاح الفرصة لهذا اللقاء ، لأنَّ ثمة مشاكل معروضة لديهم لا تحتاج إلى لغة . النقاش كان يمكن أن يدور حول الشعراء ، حول المؤلفين الموسيقيين ، حول المخرجين والممثلين ؛ اىْ فئة المثقفين المسرحيين .

وسيتم هذا اللقاء دوما حتى لا يشعروا بالانعزال . لابد من حماية مسرحنا من الإقليمية ، فإذا لم أتعايش مع القضايا الإنسانة فى العالم ، إذا لم أعرف شيكسبير ، ولم اقرا نصوص **ايسخيلوس** وغيره ، فإن مسرحى لا يعنى شيئا !

لقد تعلمت الفن بداية من **الأهرامات وابى الهول ورمسيس الثانى** من الثقافة المصرية القديمة ، **فإذا كان فى مصر عدد من الدارسين الجامعيين يصل إلى مائتين وخمسين الف طالب وطالبة ، فمن الممكن أن تحاربوا العالم كله بعلمكم وثقافتكم ؛ إنها قوة عاتية للتغيير .**

المسرح يعنى أن يقدم عروضا ، والأمر الذى لا جدال فيه أن المسرح المصرى يقدم درامات مسرحية مصرية ، درامات عربية ، كما نقدم فى بلادنا عروضا مسرحية **لمروچيك وروچيفيتش** وغيرهما .

إنها قضية تعليم الفنانين والمبدعين القيام بتقديم سلسلة من اللقاءات والندوات فى الجامعات ، تتخذ طابعا دوليا عاما .

إن تعليم التاريخ والثقافة المصرية والعربية ينبغى أن يتم فى المرحلة الثانوية ، اما التعليم الجامعى ، فعليه أن يتولى رسالة تقديم الفكر والثقافة العالميين .

يمكن لكم تقديم **مناهج ادبية** تعنى بدراسة **المسرح التقليدى والقومى** ، وذلك فى المدارس الثانوية . ولكن فى اللحظة التى نرى فيها العالم يمتزج فى وحدة واحدة ، تتحقق عالمية النظرة وشمولية الرؤية .

إنكم تسافرون إلى **اوروبا** وإلى **امريكا** ، كيف يتأتى لنا أن نتحدث عن **الثقافة الاقليمية** .

إن البشر يتعرفون على العالم اثناء ممارسة الحياة ، وهم اكثر تواصلاً بأنفسهم ، ربما بدرجة

أكبر من التعرف عليه من خلال الفن .

شاهدنا **بيكيت في مولدافيا** ، لم يكنْ يمثل أوروبا بالتحديد ، ولم يكن تقليداً لشكل من الاشكال ، ولكنه كان صادقا معبراً عن نفسه ، لذلك كان عرضا اتخذ سمة اللغة الإنسانية العامة .

شاهدنا عرض **لبنان الذى اعتبرناه افضل العروض المسرحية** . إننا نكتشف في هذا العرض قدراً من التأثر بتيارات مسرحية عالمية ، لكن النص المسرحى في هذا العرض لم يقرر نجاحه ، من الواضح انه ثمة فرضية شكلية متأثرة بالمسرح التشكيلى ، ولكن ليس من المسرح الأدبى .

لا يعنى هذا على الإطلاق اننى اقترح « موديلاً » مسرحيا واحداً ، لكننى اعتقد أن هناك مؤلفين عصريين مثل **مروچيك وروچيفيتش ويونيسكو** يستطيعون أن يقدموا الكثير من أجل تطوير مسرحنا المعاصر ، بل إننى أجزم أن مؤلفين مثل هؤلاء ، ومعهم **فيتكاتسى** ، بمقدورهم أنْ يحرروا مسرحنا من أغلال المسرح الطبيعى وقيوده .

لقد التقيت بيونيسكو في لقاء دولى في لندن ، منذ أربع سنوات مضت ، دائما ما كانوا يسألونه ذات الأسئلة .

اجابهم : « المسرح هو العبث على إطلاقه » .

المسرح إذن **عمل عبثى وليس واقعيا** .

إن ما نقدمه فوق الخشبة حياة متصورة ، وليست حياة واقعية . من الضرورى القيام بالمغامرة الفنية ، أن نسمح بإيجاد قدْر من الاستثارة والاستقرار داخل الوسط الفنى وبين المثقفين .

في ظنى أن جمعا غفيراً من المتعلمين الشباب الذى يصل عددهم إلى مائتين وخمسين ألفا من الطلبة الجامعيين ، يمكن أن يؤثروا بتواجدهم داخل العمل المسرحى ، في تشكيل الحركة المسرحية المصرية .

لقد شاهدنا بعض العروض المسرحية ، وهى ليست عروضا متكاملة فنيا ، فهى ترتبط ارتباطا وثيقا بالمناسبة أى بالمهرجان ، وتتحدث بلغة مسرحية أقرب إلى البداءة . ربما تحمل مضامين جيدة ، لكن المطلوب أن تكون نصوصا مسرحية وليستْ أدبية إنشائية .

لابد أن يتكاتف الكتاب المصريون والعرب من أجل تقديم اعمال إبداعية فنية .

إنها إذن قضية ثقافية من الطراز الأول ؛ في حاجة إلى ممارسة وتنظير ولقاءات دولية . إنَّ مهرجانا كهذا وقد بلغ من العمر اربع سنوات يبدو كالطفل الصغير ، الذى يرتكب اخطاء ، ويحتاج إلى مزيد من الاصلاحات والتعديلات ، كأى مهرجان في بداياته .

إن موقع مصر الجغرافي لا ينحصر فقط في مدينة القاهرة ، بل تمتد رقعته لتصل إلى اطراف العالم العربى . فإذا كان الفن نضالاً من أجل الحرية ، فهو نضال كذلك ضد الرقابة ، بكل صورها واشكالها المتخفية .

قد يتحدث الناس عن بعض الأمور في همس ، ربما تخوفا من المتطرفين ، لكن الصمت يعنى هنا الدفاع السلبى عن حياة الإنسان المصرى المعاصر . إنه في حاجة للحفاظ على حريته أى على حياته .

لقد أصبح عالمنا متفتحا . وعلى

المثقفين أن يفكروا بنفس هذا القدر من التفتح والنضج .

التجريب ليس مصطلحا سيئا ، بل إنّ ايّ عمل فنى ، وايّ ممارسة تطبيقية ، ترى فى التجريب ضرورة .

لم يتناقش المسرحيون العرب حول هذه القضية — حول مسرحهم ؛ كان البعض يتحدث عن التجريب بمعناه الذى يعتبر أن التراث والتقاليد وسيلة ، وأن الحفاظ على الشخصية القومية هدف . وقد يرمى ذلك إلى الانغلاق داخل الذات العربية ، مع تقديرى لكل هذه القيم الإنسانية العامة التى تتسم بها الحضارة العربية فى تراثها .

إننى أشعر بأنه لابد لنا من حماية ايّ مهرجان يسعى فيه المسرحيون إلى تقديم الجديد والأصيل لجمهورهم .

وفى تصورى **أن مصر تلعب دوراً طليعيا فى تشكيل مسار المسرح العربى** . ذلك يستلزم **تربية الشباب فنيا** . لقد قامت فى بلادنا تيارات مسرحية تجريبية عندما كان المسرح التقليدى فى أوْجِهِ وعنفوانه ، لذلك خرج التجريب فى خطِّه المعارض لهذا المسرح .

وكما قلت ، فإن المسرح التقليدى للمدارس الثانوية ، **والشباب بقلقهم ورؤاهم الجديدة ، يريدون مسرحا طليعيا وجديداً . لابد من القضاء داخل الشباب المصريين على حالة الخوف واللا جراة فى الإبداع الفنى ، لابد من التخلص من حالة الاغتراب التى تقبع داخلهم** ، من الشعور بأنهم اقليميون غير منفتحين على العالم ، لابد من وجود أولئك الثوريين المتسمين بالخبل الفنى من أجل القضاء على المألوف . ينبغى أن يعرف شباب المسرح أن **الطريق الوحيد هو المعرفة ، وعمق الرؤية ، والشجاعه فى التفسير والتعبير** .

كان مفهوم المسرح دائما من مفردات المسرح ذاتها . فالمؤلف عندما يكتب عن الحب فإنه لابد أن تتواجد المراة بجوار الرجل فوق الخشبة دون خجل . فمن غير المعقول الا تكون المراة مُشَاهدة فوق الخشبة ولا فى الحياة . المراة **اليوم حرة** .

إننى من أسرة كاثوليكية ، أرافق احيانا زوجتى للذهاب إلى الكنيسة . ويبدو الأمر برمته كما يقول دانتى فى « **الكوميديا الإلهية** » : « **اهى العقيدة ام اللا عقيدة . إن هذا يفتت راسى !!** » .

وهذا هو سر ضياع البشرية جمعاء ، أن يؤمن الإنسان أو لا يؤمن ، لابد من رغبة الإنسان المتعطشة فى المعرفة كالتعرف على ما يريد . فالحب الذى لا يُشاهد ، ليس حباً . إنها مشكلة هامة لانها كذلك دينية .

الممثلات عندنا تمثلن فوق الخشبة . تمنحهم الحرية القدرة على التعبير عن انفسهن ، كما يُطلبُ منهن . ثم بعد ذلك يذهبن إلى الكنيسة ، لا لانهن مؤمنات ، ولكن لانهن حرائر .

إذا لم يكنْ ثمة إثم إنسانى ، إذا لم يكن هناك ذلك الهاجس الشيطانى ، فإن الإله سيتوقف عن وجوده ، لاننا جميعا سنؤمن به فقط ، لن تكون لدينا اية شكوك فيه ، واصبحنا جزءاً منه . فالحياة هى فى صورتها الديالكتيكية ، فى ثنائيتها .

ولذلك فإن هذه الندوات ، وتلك الدراسات واللقاءات الحميمية لرجال المسرح ، ستدفع بالقضية المسرحية إلى مسارها الطبيعي .

ليس لدى أيّ شيء ضد ما يطلق عليه « **نحو ثقافة عربية موحدة** » ، ولكنني عندما أصبحتُ عضواً عالمياً داخل الفريق الإنساني الدولي ، أصبحت على قناعة كبيرة مع نفسي بواسطة فني ، الذي جعلني أدرك أنني مفهوم من قبل الآخرين ، وأن **الفنان عالميٌّ بفنه ؛ ولهذا السبب لم اخسر روحي** .

لا يوجد مسرح قومي ومسرح لا قومي . عندما كنت ، منذ أحد عشر عاما ، في « **كاراكاس** » ، أشاهد مهرجانا مسرحيا ، انعقد في نهايته مؤتمر يمثل مهرجان المكسيك باكمله . احتفل الشعب بهذا المهرجان المسرحي باعتباره طقسا شعبيا . ارادت أمريكا الجنوبية أن تصنع ثقافة تمثل منطقتها فقط ، ودار نقاش آنذاك قريب من تلك المناقشات التي دارتْ في كواليس المهرجان التجريبي المصري ، حول المسرح العربي . لم ينبثق عن هذا ، الكثير من النتائج ، داخل أمريكا الجنوبية ، وخاصة حول ما يمضى عليه بإقليمية الثقافة . ولم تؤت هذه الندوات العربية / العالمية بنتائج فعّالة وفعلية في مهرجان القاهرة ، مما يثبت أن الثقافة ليس لها حدود جغرافية .

مَنْ الذى يقيم الحواجز والأسوار إذن ؟! السياسى !! .

وما الذى يفعله الفنان حتى يكسر هذه الحواجز ، ويتخطى تلك الأسوار ؟! .

إن الثقافة للجميع ، وهي مصنوعة من قبل البشر ، بصرف النظر عن الهوية .

هوامش :

(١) **برونو شولس** : Bruno Schuls (١٨٩٢ — ١٩٤٢) روائي وفنان جرافيك ، درس الفنون التشكيلية في فيينا . كان مرتبطا بتيار الحداثة في الفن التعبيري . تحتوى أعماله الأدبية رؤية ساخرة تتسم بصيغتها الفانتازية ، تتخللها موتيفات ذاتية وتفاصيل الحياة اليومية للأقليات التي تعيش داخل المدن الصغيرة البولندية . يرتبط نسيج أعماله بطابع الأحلام وبرموز اللا وعى . من أهم أعماله : « دكان القرفه » في عام ١٩٣٣ و « المصحة الواقعة تحت لافتات الموتى » عام ١٩٣٧ .

(٢) **فيتكاتسى** : Stanislaw Ignacy Witkiewicz (واسمه المستعارفيتكاتس) (١٨٨٥ — ١٩٣٩)

كاتب دراما — رسام — مُنظر مسرح — فيلسوف . وهو صاحب التيار الذى أُطلِقَ عليه « بالشكليين » داخل بولندا تتصف دراماته بالسمة الجروتسيك / الفانتازى . من اهمها « الأم » و « المجنون والراهبة » و « في قصر صغير » .

متابعات

فريدة مرعى

مهرجان
الإسكندرية السينمائى الدولى الثامن
سلبياته وإيجابياته

لا شك فى أن مهرجان الإسكندرية السينمائى يملأ إحدى الفجوات التى يحتاجها محبو السينما ولا شك أيضا فى اننا نحتاج إلى العديد من المهرجانات السينمائية لكى نسد فجوات اخرى . فنحن فى حاجة إلى مهرجان للسينما العربية ، وآخر للسينما الافريقية ، وثالث للسينما الآسيوية ورابع لسينما العالم الثالث .. الخ . ووجود أى مهرجان فنى هو فى حد ذاته عمل إيجابى وإضافة حتى لو شابه بعض القصور .

عرض المهرجان ٥١ فيلما عربيا وأجنبيا على مدى أسبوع . كان نصيب مصر ١٢ فيلما ونصيب الولايات المتحدة ١١ فيلما والباقى اكثره موز_ ـ بين أوربا الغربية وأوربا الشرقية . لم يشترك من الدول العربية إلا لبنان ، ومن آسيا الهند والصين ، أما السينما الافريقية فقد غابت تماما . وقد منعت الرقابة خمسة افلام من العرض ، ثلاثة للولايات المتحدة وهى : وخلق الله المراة ، وزهرة الأوركيد ، والخلوة ، والفيلم الروسى « الزوج المثالى » ، ثم الإيطالى « العودة إلى أفريقيا » ، بحجة أن بها الكثير من العرى . وواضح أن الرقابة لا تطبق المقاييس نفسها على مهرجان القاهرة السينمائى لأن مهرجان العام الماضى قد حفل بالكثير من أفلام العرى واخص بالذكر فيلمى « عصفور على السطح » التونسى و « جون ومارى » الأمريكى .

تمثلت إحدى إيجابيات المهرجان اولا فى تكريم رائدين من رواد السينما المصرية ، واحدة من الرعيل الأول وهى الفنانة **مارى كوينى** والآخر من الرعيل الثانى وهو المخرج **عاطف سالم** . وقد بدت الفنانة **مارى كوينى** فى حفل الافتتاح فى قمة تألقها وأناقتها رغم هذا السن الكبير (٧٦ عاما) ، بل بدا **عاطف سالم** أقل منها شبابا وكأنه يقاربها فى السن رغم الفارق . وقد سعد الجمهور والنقاد والصحفيون بمواظبتها على حضور معظم عروض المهرجان

وباهتمامها للتعرف على ما يقدمه أبناؤها وزملاؤها في الحفل السينمائي . كانت لفتة كريمة وجميلة من إدارة المهرجان أن تطبع وتوزع كتيبا عن حياة مارى كوينى ومشوارها الفنى وبه قائمة كاملة لكل ما قامت به من أفلام إنتاجا وتمثيلا موثقة بالتواريخ ، والكتيب من إعداد الناقد هشام لاشين . ولما كان تكريم مارى كوينى فرصة لا تعوض لعرض بعض أفلامها على الجمهور المصرى فلا ندرى لماذا حرمنا المهرجان من هذه الفرصة .

كانت كلمات الفنانة مارى كوينى والمخرج عاطف سالم في ليلة الافتتاح تعبر عن الوفاء الأصيل ورقى الفنان المصرى . فقد أصرت مارى كوينى على إرجاع الحق إلى أصحابه . فقدمت شكرها إلى صاحبة الفضل الأول في تقديمها للسينما وهى خالتها الراحلة آسيا داغر . أما عاطف سالم فقد قال إن الإنسان يكرم مرة واحدة وأنه لحسن حظه قد كرم مرتين ، مرة حين كرم كمخرج والأخرى حين كرم في نفس اليوم مع الفنانة الكبيرة مارى كوينى . فتكريمه معها هو تكريم مضاعف له .

أما الخطأ الذى وقعت فيه إدارة المهرجان فهو السماح باشتراك بعض الأفلام المصرية التى لا يمكن لها تحت أى مسميات أن تشترك في مهرجان نظرا لهبوط مستواها الفنى والفكرى هبوطا يدعو إلى الرثاء . وأبرز مثل هو فيلم « الثعالب » لمخرجه احمد السبعاوى . هو فيلم إذا كان لا يليق عرضه في مهرجان فهو أيضا لا يليق به كمخرج له بعض الأعمال الجيدة . وإذا كان الفيلم قد أساء إلى المخرج فهو أيضا قد أساء إلى الفنان القدير والكبير كمال الشناوى وما كان يجدر به أن يقبل دورا يمحو إمكانياته الفنية المميزة ويشوه رصيده الفنى الطويل . والفيلم باختصار لا يقول شيئا . فهو فيلم بلا قضية ولا أداء جيد لأى ممثل بما فيهم كمال الشناوى والسيناريو مفكك ومهلهل ويعتمد اعتمادا مطلقا على جسد ومفاتن الراقصة فيفى عبده .

أما المخرج علاء كريم فقد امتعنا لعدة سنوات بأفلامه التسجيلية المميزة مثل « رشيد » و« القلعة » و « الإسكندرية » ، ولكنه أصابنا بخيبة أمل في فيلمه الروائى ٨٥ جنايات . ورغم أن هناك فرقا بين فيلمه وفيلم أحمد السبعاوى فهو على الأقل يريد أن يقول شيئا ، كما أن أداء الفنانة رغدة كان أداءً جيدا ، ولا سيما أنها ظهرت في معظم المشاهد بدون مكياج ، واعتمدت فقط على قدراتها الفنية ، إلا أنه وقع مثله مثل بقية المخرجين في براثن السينما التجارية . قدم علاء كريم سينما المخدرات والثالوث الشهير : الزوجة الجميلة والزوج الكريه والحبيب الوسيم الذى ماتت زوجته وله أم وابنة يتعلقان بالحبيبة الطيبة التى نكتشف فجأة في نهاية الفيلم أنها تاجرة مخدرات عن أم وأب يتاجران بالمخدرات . أراد المخرج أن يقول إنه من الممكن أن يعيش إنسان مع إنسان آخر لسنوات طويلة دون أن يكتشف حقيقته ، ولكن الفيلم يصيب المتفرج بالبلبلة . فالمتفرج لا يستطيع أن يفهم لماذا تزوجت زوجها وهى لا تحبه وهى المرأة القوية الجميلة الغنية ، وليس لديها أى صعوبات تجبرها على الزواج منه ؟ ولا لماذا تصفعه بالقلم في كل مرة تراه فيها ؟ ولا لماذا يقبل هو هذا ، وهى لا « تكسر عينه » بشىء حتى لقد بدأ أن كل وظيفته في الفيلم هو أن يصفع ، ولا لماذا لا تطلب الطلاق مادامت حياتها قد تحولت إلى جحيم ، وهو جحيم لا نراه ولا نشعر به على الإطلاق .؟ كما لم نستطع أن نفهم كيف اكتشف البوليس أن زوجها تاجر للمخدرات ولم يستطع أن

يكتشف فى الوقت نفسه أنها أيضا تاجرة مخدرات وابنة تاجر مخدرات مشهور والأم أيضا معلمة مشهورة ! كل هذا التخبط من أجل أن يستمتع بمفاجآتنا بهذه المعلومة فى آخر مشهد .

وتركنا دون أن نعلم مع من هو وضد من ، وما هى الشخصية المطلوب منا أن نتعاطف معها أو أن نرفضها ، فكل الاشياء قد اختلطت وكل القيم قد تساوت .

طغى على السينما المصرية عنصر الجـريمـة والانحـراف والعنف والمخـدرات مثـل أفـلام لهيب الانتقام ، واقوى الرجال ، وعيون الصقر ، واغتيال أحلام صغيرة ، والثعالب ، ٨٥ جنايات ، والذئب .

وطفت الشخصية السلبية المنهزمة على أبطال السينما المصرية فبدا المجتمع أو الظروف قادرة على سحق إرادة الإنسان وتبديله وتحويله .

فتحول زكى الطيب إلى شرير قاتل فى فيلم « اقوى الرجال » ، وتحول رجل الشرطة مدحت إلى خارج على القانون فى « لهيب الانتقام » ، وتحول الصول عبد الجبار من شخصية بريئة إلى شخصية قاسية منتقمة فى « دنيا عبد الجبار » . ولم تقدم لنا السينما المصرية أية شخصية قوية ومتماسكة تستطيع أن تصمد أمام إغراء المال أو إغراء القوة أو تحارب من أجل الحفاظ على قيمها ونقائها . ولذلك فالمخرجة إنعام محمد على تستحق تحية خاصة على فيلمها « حكايات الغريب » عن قصة الروائى جمال الغيطانى . فقد استطاعت أن تخرج من الدائرة المفرغة وتنجو بفيلمها وبالمتفرجين من مصيدة المخدرات والجنس والدم . ردت إنعام محمد على الاعتبار إلى السينما المصرية وأعادت الثقة إلى المتفرج المصرى والغت قاعدة أن المواطن المصرى هو واحد من اثنين أما منحرف أو فى طريقه إلى الانحراف ، وأن الشخصية المصرية إما طيبة إلى درجة العبط أو شريرة إلى درجة المرض أو عاشقة إلى حد الهوس . قدمت إنعام محمد على شخصيات إنسانية حية بسلبياتها وإيجـابياتهـا ، بلحظات ضعفهـا ولحظات قوتها . قدمت فساد الذمم وموت الضمائر واستغلال الازمات التى يمر بها الوطن وحالة الإحباط التى يمر بها الشباب ، ولكنها فى نفس الوقت قدمت التضحية والنضال والصمود والانتماء إلى الوطن وإلى كل القيم الشريفة والجميلة فى الحياة . إنـه فيلم عن الصراع العربى الاسرائيلى وهزيمة ١٩٦٧ ونضال شعب السويس وموت الأطفال فى مدرسة بحر البقر وأحلام الشباب فى الحب والعمل والوطن الجميل . التحم الوطن بالحبيبة بعيون الأطفال بدفء



فيلم « حكايات الغريب » للمخرجة انعام محمد على

مشاعر الأهل والخلان . توحدت الأغانى الشعبية والأغانى الوطنية مع بساطة الأداء وحساسية المشاعر مع الاختيار الواعى للممثلين والرؤية الأمينة لأعماق المواطن المصرى لتتولد فى النهاية ملحمة شعبية تفجر وتتفجر بحب مصر .

أما السينما العالمية فقد قدمت العديد من الأفلام بعضها يحمل نفس الخصائص : العنف والجريمة والانحراف والدم . ولكن البعض الآخر قدم قضايا متميزة وفى مستوى فنى راقٍ . وإذا كانت ادارة المهرجان قد قدمت أفلاما مصرية أقل من المستوى لأسباب ربما قد تخرج عن إرادتها لأن هذا للأسف هو أحسن الموجود ، ولو طبقت المقاييس الفنية بدقة لما قدمت أكثر من فيلمين ، فإنها عوضت المتفرجين وقدمت لهم جرعة إبداعية عالية المستوى فى السينما الاجنبية . كان فيلم الافتتاح « الشياطين .. الشياطين » للمخرجه البولندية دورتا كيزيرزافكا هو أحد هذه الأفلام شديدة التميز رغم أنه الفيلم الروائى الطويل الأول لها . يحكى الفيلم عن مجموعة من الغجر الذين وفدوا على قرية صغيرة ونصبوا خيامهم فى الوادى . ورغم أنهم لا يضايقون أحداً ولا يسببون أى ضرر فإن أهل القرية يناصبونهم العداء باعتبار أنهم مفسدون نظرا لاختلاف العادات والتقاليد . كانوا يعتبرونهم الشياطين وتكتلوا ضدهم ، حتى قسيس القرية ورجل الدين المفترض فيه التفهم والحنان تواطأ عليهم مع أهل القرية وسلطوا عليهم خراطيم المياه القوية حتى يجبروهم على الرحيل . كانت كل جريمة هؤلاء الغجر أنهم ملتحمون بالطبيعة عاشقون للحياة مقبلون عليها بكل جوارحهم . كان الجميع يشتركون فى الرقص والغناء ، النساء والاطفال ، الشباب والكهول . وكانت هذه الحياة البدائية البسيطة الخالية من الزيف تستهوى شباب القرية الصغار فكانوا يتسللون كل ليلة لمشاهدة الفجر وهم يعزفون الموسيقى ويرقصون ويغنون حتى أن إحدى الشابات الصغيرات لم تستطع أن تقاوم هذا الالتحام المتوهج بالحياة فانجذبت إليهم ورقصت معهم ، بل حاولت أن ترحل



الفيلم المجرى « إيما الحلوة .. بيب العزيزة »

معهم حين أجبروا على الرحيل . وحين رحلوا تركوا وراءهم نفوسا حزينة لبعض الشباب الصغار الذين صدموا من قسوة أهل القرية كبارا وصغارا . ولأن طبيعة الأحداث تدور فى الهواء الطلق بين أحضان الطبيعة ، فإن الكاميرا قد أبدعت حين قدمت الخلاء اللامتناهى قدمت المخرجة مجموعة من المشاهد المبهرة لجمال ونقاء الطبيعة التى بدت وكأنها المعادل الموضوعى لجمال وصفاء روح مجموعة الغجر . بدأ الغجر وكأنهم إحدى مفردات الطبيعة وجزء منها تحبهم وتحنو عليهم ، وتحيطهم بجمال خلاب . وكانوا هم يحبونها ويقبلون عليها ويلتحمون معها عزفا ورقصا وغناء . وكانت الكاميرا تتحرك بين عيون الأطفال المليئة بالفرح والبهجة ، وتلتقط أقدام النساء والرجال الكهول وهى تدق على الأرض على أنغام الموسيقى فى قوة وحيوية . حتى التجاعيد التى حفرها الزمن على وجوه النساء والرجال كانت جميلة . وقد تميز الفيلم أيضا بكم من الأحساسيس المتوهجة والعواطف الإنسانية الفياضة والحياة الفوارة التى كانت تنبثق وتتدفق وتنهمر لتكتسح الجميع ممثلين ومتفرجين .

أما الفيلم الثانى الذى شد انتباه المتفرجين فهو الفيلم المجرى **إيما الحلوة ، بيب العزيزة ،** والذى كان من المقرر أن يكون فيلم الافتتاح لولا اعتراض الرقابة وإصرارها على عرضه عرضا خاصا فى الفندق .

والفيلم يحكى عن فتاتين فقيرتين من الريف إيما وبيب يذهبان إلى المدينة ليعلمان اللغة الروسية . ولكن بعد تغير الأوضاع السياسية والاقتصادية فى البلاد لم يعد تدريس الروسية قادرا على أن يكون مصدر رزق . يقرران تعلم اللغة الإنجليزية فى المساء وتدريس ما تعلموه للتلاميذ فى الصباح التالى . ورغم الحياة البائسة التى يعيشونها ونضالهم للخروج منها بأية وسيلة ، إلا أن الشرطة تقبض على بيب بتهمة الدعارة وتجارة المخدرات . تفقد بيب الأمل فى أى حل فتنتحر وتقف بجانبها إيما وهى تحتضر لتصرخ باكية : ليس هذا هو الحل . وينتهى الفيلم بمشهد لإيما وهى تبيع الجرائد فى الطرقات ولكنها حزينة حزنا هيستيريا . والفيلم يعالج مشكلة الشباب حين تغلق فى وجوههم كل أسباب الرزق الحلال وتضيع أحلامهم فى الحب والاستقرار والحياة الكريمة التى تحفظ لهم كرامتهم وإنسانيتهم فتكون النتيجة إما الانسحاب من هذه الحياة أو مواجهتها بحزن مدمر قد يؤدى إلى الجنون . والفيلم يثير إحساسا بالشجن والمرارة ويفجر شعورا بالانسحاق والعجز ولكنه فى الوقت نفسه يستفز المتفرج ويسحب طاقات الغضب الكامنة داخله إلى السطح ويدفعه إلى التأمل والرفض .

أما الجهد الذى بذل فى إقامة هذا المهرجان فهو جهد يستحق التقدير بكل المقاييس . فبرغم انه لا يملك إمكانيات مهرجان القاهرة السينمائى ولا العدد الكبير من الموظفين الذين يقدمون المساعدة ، بل يقوم على أكتاف رجلين اثنين فقط هما الأستاذ **أحمد الحضرى** والأستاذ **يعقوب وهبى** إلا أنهما يحاولان بكل همة أن يظهر المهرجان فى صورة كريمة . وقد صادف هذا المهرجان الكثير من المتاعب والكثير من سوء الحظ . أما المتاعب فقد تركزت مع الرقابة التى ألغت الكثير من الأفلام ، وأصرت على عرض البعض عروضا خاصة مرة واحدة فقط ، مما حدا بجمعية النقاد إلى إصدار بيان تدين فيه تعسف الرقابة وموقفها من مهرجان الإسكندرية .

أما المكان الذى يقام فيه حفل الافتتاح وهو دار سينما مترو . فلم نعد يصلح أو يليق بمهرجان دولى أو

حتى محلى . فالإضاءة سيئة جدا .

وهناك قصور فنى ملحوظ من المسئولين عن الإضاءة . فحين كانت المذيعة تقدم ضيوف المهرجان وهم صاعدون على خشبة المسرح كان عامل الإضاءة يسلط الضوء على سيقانهم بدلا من وجوههم ، وحين كان ينجح بعد جهد جهيد فى تسليط الضوء على الوجه ، يكون الضيف الجديد قد صعد والناس يصفقون له بينما الضوء ما زال مسلطا على الضيف السابق . ثم تأتى مأساة الميكروفونات التى تدعو إلى الأسى والخجل ، أمام الضيوف الأجانب .

فالميكروفونات تعمل ثم تتوقف ثم تخرج أصواتا غريبة ثم تصفر . وإذا كنا نحن المصريين قد تعودنا على أن نتقبل أى إهمال دون أن نشعر بالدهشة ، فإن الضيوف الأجانب لم يستطيعوا أن يفهموا ما هو وجه الصعوبة فى وجود عامل فنى يستطيع أن يسيطر على الإضاءة ، وفى وجود ميكروفون صالح للعمل فى مهرجان معروف موعده من قبل ، ولم يفاجأ به المسئولون عن الدار ؟ أما العامل المسئول عن آلة العرض فلم يكلف خاطره بالتدقيق فى أرقام البوبينات وكانت النتيجة أن تم عرض بوبينة قبل بوبينة فى فيلم الافتتاح بحضور مخرجته التى أصيبت بالفزع ، فسارعت إلى إدارة المهرجان لتصحيح الخطأ الذى يضر بالتسلسل الدرامى للفيلم . ورغم أن إدارة المهرجان قد سارعت بالفعل إلى تصحيح الخطأ ، فإن السؤال يظل باقيا : لماذا الإهمال من موظف يؤدى هذا العمل منذ سنوات ؟ ولماذا هذه اللامبالاة من المسئولين عن دار سينما مترو ، وهى من المفترض أنها السينما الوحيدة المعقولة فى الاسكندرية ؟ ويجرنا هذا السؤال إلى سؤال آخر : ألا تستحق مدينة عريقة كمدينة الإسكندرية دارا جديدة للسينما تليق بمكانتها وتاريخها وحاضرها ومستقبلها ؟!

أما سوء الحظ فقد تمثل فى إقامة مهرجانين فنيين دوليين فى موعد متداخل مع مهرجان الإسكندرية ، وهما مهرجان المسرح التجريبى ومهرجان سينما الطفل ، مما شتت المتفرج المصرى وحرمه من الاستمتاع ومن التركيز على كل مهرجان على حدة . كما شتت جهود النقاد والصحفيين الذين يغطون هذه المهرجانات . والسؤال الآن : إذا كان مهرجان الاسكندرية يقام للمرة الثامنة أى له الأسبقية على مهرجان المسرح التجريبى ومهرجان سينما الطفل وموعده معروف فى أوائل سبتمبر من كل عام ، فما الذى يدعو وزارة الثقافة إلى اختيار نفس الموعد وتركيز كل الأنشطة فى شهر واحد وحرمان الجمهور المصرى من الأنشطة الفنية فى شهور أخرى ؟.

أليست هناك وسيلة لكى يشاهد الجمهور المهرجانات كل شهر بدلا من تركيزها فى شهر واحد ، فيضطر الجمهور إلى أن يضحى بمهرجانين من أجل أن يشاهد الثالث ؟

نتمنى أن تكون دولة عريقة كمصر مركز إشعاع ثقافيا وفنيا يلجأ إليه كل باحث عن الثقافة الرفيعة ، وكل عاشق للفن الجميل فيجد فيه ما يحب ويأمل نتمنى ألا يمر شهر دون أن يكون مهرجان فى أسيوط أو فى سوهاج أو المنيا أو ديروط أو بنى سويف . وبدلا من قوافل التوعية التى ترسلها وزارة الأوقاف لتوعية الشباب ، كان على وزارة الثقافة أن تقوم بهذه المهمة وتتحمل هذه المسئولية التاريخية فترسل قوافل الفن إلى كل كفر وكل نجع حتى يجد الناس فى الفن الإبداع بديلا عن التخلف والتعصب .

متابعات

فكـــرى النقاش

حول
مهرجان المسرح التجريبى الرابع

على مدى ليال عشر دارت وقائع الدورة الرابعة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، حيث قدمت اثنتان وثلاثون دولة عربية وأجنبية مائة وعشرة من العروض المسرحية كما يقول « فوزى فهمى » رئيس المهرجان ، وأديرت ندوات ومناقشات وألقيت محاضرات وعرضت أفلام وصدرت عشرة كتب واحد عشر عددا من نشرة المهرجان اليومية .

ومنذ ليلة الافتتاح دارت زوبعة من المنافسات بين المهتمين بالمسرح حول مواضيع عديدة ــ كما كان يحدث فى الدورات السابقة ــ ، أسئلة كثيرة طرحت وإجابات أكثر ، آراء عديدة وآراء مضادة أيضا ... ما جدوى المهرجان ؟ ، ما معنى التجريب وما هى حدوده فى فن المسرح ــ هل يتلاشى النص المسرحى لصالح عناصر العرض الأخرى ــ إلخ .. إلخ ، ناهيك عن المناقشات التى دارت حول العروض نفسها .

وعبر هذه الليالى العشر كان من المستحيل على المتابع أن يلاحق هذا الطوفان ، فهو يلهث وراء عرض هنا وندوة هناك لذلك ، فإن محاولة المتابعة الكاملة لنشاطات المهرجان هى محاولة مستحيلة التحقق ، وليس أمام المتابع سوى الاجتهاد والانتقاء ومحاولة تقديم صورة تقريبية لوقائع المهرجان وما أثاره من جدل ومناقشات وقد أجمع معظم المتابعين والمحاورين وكتاب النشرة اليومية والصحف المتابعة لأعمال المهرجان والمشاركين فى ندوات المهرجـان على تقديم تصورات متباينة لمعنى التجريب فى المسرح . ولأن فكرة التجريب فكرة لا يمكن الاتفاق على معنى واحد لها ؛ فكل عمل فنى هو تجربة جديدة بالنسبة لمبدعها وبالنسبة لمتلقيها وبالنسبة لناقدها.والتجريب فى اتجـاه استلهـام التـراث والأسطورة مع الالتزام بالقواعد

والأطر الفنية المتعارف عليها ، هو نوع من التجريب ، ومحاولة خرق القواعد الفنية السائدة هو نوع من التجريب ، .. إلخ .

ولأن التجريب موضوع خلافى بطبعه ويصعب الاتفاق على حدود معينة له ، فقد تعددت الآراء فى إطار الندوة الرئيسية ، وطُرحت أفكار متباينة ، ولكن يبقى دائما أننا لابد أن نتفق على أنه مهما كان مفهومنا للتجريب فلا مفر لنا من التواصل الوجدانى مع الجمهور وأن يظل واحداً من مقاييس النجاح الأساسية للتجربة الفنية هو ما تثيره من أحاسيس فى وجدان المتلقى وما تفجره من أفكار فى عقله ، وليس ما تثيره من تصفيق تقوم وراءه فى الأغلب دوافع لا علاقة لها بالفن ، فالتجربة الفنية إذا فقدت تواصلها مع المتلقى فقد حكمت على نفسها بالموت قبل أن تولد .

ولكن الناقد اللبنانى المتشائم جداً «بول شاءول» يصرخ فى وجوهنا فى العدد الثالث للنشرة اليومية قائلاً « كتاباتى المسرحية والشعرية لم تمنع أى مجزرة فى لبنان ، لم تمنع قتل الأطفال ، .. تدمير المدن ... متى كان للمثقف المبدع فاعلية ؟ .. نحن نحلم بتغيير الواقع لكننا فى النهاية مثل دون كيشوت لا نستطيع تغييره » . وهو يرى أن الجمهور بمعناه الواسع تم تضليله تماما ، وقد لا نختلف مع هذه النظرة كثيراً ، ولكن لابد أن نلمح فيها قفزاً على طبيعة الفن ، فالفن يحدث أثره ببطء ولكن ايضا بعمق ، وحتى نوعية الفن التى تصدم متلقيها وتدفعه إلى تغيير واقعه فوراً هى فى الأغلب أعمال قليلة القيمة من الناحية الفنية الصرفة ، ومشروطة بظروف اجتماعية وسياسية كثيرة .

وإذا كانت بعض عروض المهرجان قد تقلص دور النص الأدبى فيها أو تلاشى ، فالناقد والكاتب المسرحى عبد الغنى داود يمسك بطرف هذا الخيط وينعى لنا المؤلف المسرحى ويرى أن هذا انهيار للمسرح ويقول « إن هذا الانهيار المؤقت للمسرح يرجع إلى تلك الأهمية المتزايدة والمبالغ فيها التى نوليها للممثلين والمخرجين ولهيمنة التقنيين بوجه عام على المسرح مما يسبب اختلال التوازن للحركات المسرحية فى العالم » .

ومهما كان خلافنا حول التجريب فلابد لنا أن نؤمن بأنه لا يوجد تجريب بغير هدف واضح ونظرة إنسانية شاملة للإنسان والكون ، أو بمعنى آخر لا تجريب بغير أيديولوجية وإلا أصبح التجريب نوعا من الألغاز والألعاب التى يتسلى بها مبدعها ولا طائل من ورائها . ويلمح ذلك « محسن مصيلحى » فى العدد الخامس للنشرة بقوله « إن ما أعلنه بعض أصحاب هذه التجارب ، دع عنك ما نجحوا فيه ، ينحصر فى البحث عن طرق جديدة أو مختلفة فى الأداء ، لكن الهدف قد انكمش إلى البحث عن علاقة المؤدى بما يؤديه ، هذا الانكماش يدل على تقوقع أصحاب هذه التجارب على ما يجرى على خشبة المسرح دون اقتحام العلاقة الجوهرية التى لا يقوم للمسرح قيامة إلا بها وهى العلاقة بين الممثل والمتفرج ، هذا الاهتمام يستلزم وجود فكر عند أصحابه ، فبدون هذا الفكر يبقى التجريب المصرى دائراً فى فراغ لا يعنى أحداً » .

إن افتقاد الفنان المجرب لنظرة شاملة للإنسان والكون يحول فنه إلى حوار داخلى بينه وبين ذاته ، وهو إن تواصل مع جمهوره فى هذه

الحالة فإنما يحدث ذلك بمحض الصدفة خاصة إذا كان الفنان ينتمى إلى هذا الفن المركب الجميل ألا وهو فن المسرح .

وكما نرى فقد لاحظ الكثير من النقاد سمة غالبة على عروض المهرجان ، وهى تضاؤل دور النص المسرحى لدرجة كبيرة ، حتى كاد أن يتلاشى ، وتعاظم دور المخرج والممثل إلى حد كاد أن ينفى عناصر أخرى لازمة لفن المسرح ، وتعالت صيحات كثير من المسرحيين بأنهم يهدفون إلى خلق لغة جديدة لفن المسرح ، وإذا سلّمنا لهم بذلك ، كان لنا أن نتساءل : أين نضع فن الرقص التعبيرى ، وهو فن قائم بذاته مستقل عن المسرح إلى حد كبير ؟ ونحن نجد عرضاً مثل عرض « العهد » الذى قدمه المسرح القومى على هامش مسابقة المهرجان ، لا يزيد عن أى لوحة راقصة لفرقة رضا أو الفرقة القومية فى شىء ، وفى هذه الحالة فإما أن نعتبر عروض فرقة رضا والفرقة القومية وما شابهها من الفرق عروضاً درامية،أو أن نضم مثل هذه العروض إلى عروض الرقص التعبيرى والشعبى وما شابهه من فنون . كذلك أين يذهب فن (البانتومايم) وهو فن من فنون المسرح التى تتخذ لها طابعها الخاص ؟ وأخيرا أين يذهب فن الباليه وأين نضعه بين فنون المسرح ؟ وما هى الفروق الدقيقة بين العرض المصرى « أحدب نوتردام » — الذى منحته لجنة النقاد شهادة تقدير — وبين باليه « دون كيشوت » مثلاً أو « سندريللا » ؟ هل تتمثل الفروق فى تكوين الممثل وراقص الباليه فقط ؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا ينتسب مثل هذا العرض لفرقة الباليه لتصوغ منه عرضاً أكثر إتقانا ؟ ولماذا ينتسب هذا إلى فن المسرح وينتسب عرض آخر إلى فن الباليه ؟

لا أحد يمنع استخدام كل الإمكانات المسرحية ، ولا احد يمنع تعميق فن الممثل وتعظيم دوره فى العرض المسرحى والتركيز عليه ولكن إلى أى مدى يمكن لهذا الممثل أن يقدم عرضاً مسرحيا متكاملاً بفنه فقط دون الاعتماد على نص ؟ أعتقد أننا حتى لو سلمنا بإمكانية تقديم عروض مسرحية بدون كلام فلا يمكن أن نسلم بإمكانية تقديم عروض مسرحية يمكن أن تتصف بهذه الصفة دون نص ، ولا نعنى بالنص هنا الفكرة وحدها ، ولكن نعنى صياغة تفصيلية مكتوبة مسبقا ولا يمكن لنا ان نبدأ بالتجريب دون خطة عمل واضحة مكتوبة وتفصيلية ايضا . كما أنه لا يمكن أن تسود هذه الطريقة فى التجريب والعمل دون أيديولوجية واضحة ولعل هذا ما دعا الناقدة « فريدة النقاش » للقول فى واحدة من ندوات المهرجان « إن التواصل يحدث عندما يمثل استجابة — حتى ولو كانت غامضة — لحاجات داخل الوجدان الجمعى . ويدفع المسرح التجريبى جمهوره لاكتشاف هذه الحاجات ورفض الذوق السائد » .

إن هذا المهرجان بغير شك يثرى الحركة المسرحية المصرية ويساهم فى إقالتها من عثرتها الراهنة وينقل لنا تجارب الآخرين التى لا نستطيع الاطلاع عليها مباشرة إلا بجهد كبير ، وهذه إحدى إيجابيات المهرجان الكبرى ، كما أن هذا المهرجان قد أكد لنا فرقا أساسيا بيننا وبين الغرب ، وليس هذا الفرق فى الموهبة ولا فى القدرة على التفكير والابتكار ، ولكنه فرق فى درجة الجدية التى يتناولون بها أعمالهم ، إنهم يقصدون ما يقولون وما

يفعلون أما نحن فننفعل دون قصد ، وقد نقصد شيئا ونقول غيره ، إن ما تيسر لنا مشاهدته من عروض أجنبية وعروض مصرية أكد لى هذه المقولة ، إن مسرحنا لن يقدم لنا تجارب حقيقية تخطو للأمام ما لم يتوفر له روح الجدية الحق فى العمل ، إن الفن ليس ترفا زائدا عن الحاجة ولا هو مهنة من لا يجيد شيئا آخر ، إنما هو نشاط ضرورى لتقدم المجتمعات ورقيها ولهذا لابد أن نتعامل معه وفيه بروح الجدية الصادقة المحبة ، ولكن هذه الروح لا تأتى صدفة وإنما يكون لها مقدمات اجتماعية واقتصادية كثيرة لعلها تتوفر لنا فى وقت قريب .

كان هذا بعض ما أثاره المهرجان من مناقشات وجدل وبعض ما تركه من انطباعات وملاحظات ، أما عن العروض . فقد جاء عرض الافتتاح « سفر المطرودين » ليثير عاصفة من الاستياء عمت معظم المشاهدين والمعلقين والنقاد ، ولكن « سفر المطرودين » لم يكن بغير نصير على الإطلاق ، فقد تعالت أصوات بعض النقاد والمعلقين مدافعة عنه حتى وصل الأمر بالدكتورة « نهاد صليحة » إلى حد التحذير من القضاء على موهبة شابة مثل انتصار عبد الفتاح مخرج العرض .

وإذا كانت إحدى القضايا الهامة التى أثارت الجدل داخل المهرجان هى تضاؤل دور النص الأدبى وتعاظم عناصر العرض الأخرى على حساب هذا النص ، فإن « سفر المطرودين » قد جسد هذه المعانى ، فالنص المكتوب هنا عبارة عن عدة أبيات قليلة استوعبتها العجالة (البامفليت) الخاصة بالعرض ، بينما وصلت المدة التى استغرقها العرض إلى ما يقرب من الساعة أو يزيد ، فى ديكور معدنى ضخم عبارة عن انابيب كبيرة تغطى جوانب المسرح وبيانو مقلوب مكشوف الجوف ومجموعة من الطبول تحيط بمكان التمثيل ، وهذا الديكور كما نرى يوحى بحضارة صناعية متقدمة . وقد حاول المخرج من خلال هذا الديكور أن يجسد حالة الضياع التى يشعر بها الإنسان أمام هذه الحضارة وضآلة الإنسان أمام مجتمعه ، وملأت فراغ المسرح مجموعات تؤدى تشكيلات حركية مختلفة بينما تتدلى لهم الثياب من أعلى المسرح كى يتوحدوا فى زى له طابع أوربى خالص . وبين الحين والحين يدخل ممثل أو ممثلة ليلقى بعض الأبيات ، وقد اضطر المخرج أن يشرح لنا فى عجالته الصغيرة ما يريد أن يوصله لنا بحركة هؤلاء الممثلين ، ذلك إننى لا أخاله إلا انه قد تيقن أن ما سوف يقدمه يحتاج إلى الشرح ، وهذه أول عيوب عرضه إنه يقول « أما الذين جسدوا حكاية الطرد فهم سامى عبد الحليم الشاعر ، عمرو عبد الجليل الظل وهناء عبد الفتاح الموت وصفاء الطوخى الحياة ... إلخ » هذا برغم أن القصيدة التى بين أيدينا ليس فيها سوى صوت واحد فقط يغنى عن نفسه ، وإذا كان الأمر غير ذلك فلماذا لم يترك المخرج لنا عرضه يفسر نفسه بنفسه ؟! ولماذا تعددت الأصوات فى العرض بينما النص لا يحتمل هذا ؟ لقد بدا لنا العرض كأنه عرض بلغة لا نعرفها ، لذلك فقد التواصل وأثار الاستياء . لقد وضع العرض فى اعتباره مخاطبة الأوربيين الذين سوف يحضرون حفل الافتتاح ، لذلك استعار لغة غير لغته الأصلية دون أن يصل إلى إتقانها فكان كمن رقص على السلم ، وإذا كان « كير كجارد »

الفيلسوف الوجودى يقول « أنا موجود وأفكر فى وجودى » فقد كان بهذا يطرح قضية العصر الصناعى وإنسانه ، على أنها قضية هوية ، وبالتالى فلابد أن يعبر الفن الأوربى عن ذلك . هذا — إذا اتفقنا على أن الفن له مقدمات اجتماعية بالضرورة — ولنا أن نتساءل هنا هل كان « سفر المطرودين » وأصحابه يعون هذه الحقيقة أم أن فكرة تقديم عرض غريب فى افتتاح المهرجان هى التى سيطرت عليهم ؟ إن قضية الإنسان العربى فى مصر ليست قضية مطرودين وليست هى قضية تأكيد الوجود الإنسانى بل هى قضية تأكيد الهوية الضائعة بين حضارتين تتنازعان الإنسان ، وإذا كان النص الشعرى الذى بين أيدينا « أنتم مدعوون معنا لمشاهدة حفل قلق داخلى » فإن العرض لم يقدم لنا قلقا داخليا لأنه لم يشع هذه الروح القلقة لتسيطر علينا وعلى أحاسيسنا ولكن شيئا من ذلك لم نره ، ولعل من بين مفردات العرض الإيجابية التى تقف إلى حد ما فى صف المخرج هو هذا التضاد بين الأداء الصوتى الغربى وبين الأداء الصوتى الشرقى ولكنه جاء فى غير سياقه فكأنه عبارة واحدة ذات معنى فى كتاب غير مفهوم بأكمله . أما حكاية المسرح الصوتى فهى تحتاج إلى شرح أكثر وربما إلى تجارب أكثر وإن كنت أشك فى إمكانية الوصول إلى نتائج حقيقية لأننا ميدانيا لا يمكن أن نستخدم مفرداً واحداً من مفردات المسرح بل والموسيقى فى صناعة عرض مسرحى وإلا كان شأننا فى ذلك شأن من يحاول صياغة قصيدة شعرية باستخدام حرف واحد لا غير من حروف الأبجدية .

ومن أكثر العروض التى تثير الإعجاب جاء عرض مولدافيا وهى « جمهورية من جمهوريات الاتحاد السوفيتى سابقاً » وهو عرض « فى انتظار جودو » عن المسرحية الشهيرة لبيكيت ، وإذا كانت إحدى قضايا المهرجان الكبرى هى قضية فن الممثل فالناقد مهدى الحسينى يقول لنا فى تعليقه على هذا العرض وفى العدد الثامن من نشرة المهرجان « فى كافة الفنون — بل فى كافة الأشياء — هناك سمة نوعية جوهرية تميزها عن غيرها والتمثيل هو تلك السمة فى حالة المسرح » فإن عرض مولدافيا هذا « فى انتظار جودو » جاء ليؤكد هذا المعنى ويبرهن على صحته دون أن ينفى أى عنصر آخر من عناصر العرض المسرحى فهو عن نص عالمى أصبح من كلاسيكيات المسرح الحديث وبمجموعة من الممثلين العباقرة ، استطاع هؤلاء الممثلون المخرجون — العرض إخراج جماعى — أن يقدموا لنا لعبة متفق على أدوارها وأن يجروا المتفرجين إلى مشاركتهم فى الحالة الوجدانية التى يمثلونها دون حذلقة ودون افتعال وباستخدام كل مفردة مسرحية فى موضعها ، وبأداء له قيمة فنية عالية وبحضور طاغ ، وبرغم الجهال المؤدى فى المشهد المسرحى فى هذا العرض لم نسمع عن مصمم

« السينوجرافيا » هذا التعبير الذى صدع به رءوسنا كثير من المخرجين المصريين ، وهذا العرض لابد أن يعود بنا إلى الفرق فى الجدية بيننا وبين الغربيين ، إذ أننا نستخدم كثيراً من المصطلحات الفنية بعيداً عن المعنى الحقيقى لها ، ولكن فقط للضحك على الذقون ، والدجل على عباد الله المتيمين بعشق فن المسرح فى مصر ، وكان لابد أن يحصل هذا العرض على جائزة فى التمثيل كما توقعت له وجائزة فى الإخراج كما حدث .

والمنظر المسرحى فى هذا العمل هو شجرة فوق ربوة صغيرة ومزولة مقلوبة لا تعمل فالزمن لا أهمية له و « فلاديمير » و « استراجون » ينتظران « جودو » الذى لا يأتى أبداً ويمضى وقت المسرحية دون أن يأتى و « فلاديمير » و « استراجون » مازالا ينتظران ، إنهما يمثلان إنسان هذا العصر الذى ينتظر أمله فى الخلاص من واقعه الكئيب ولكن هذا الأمل لا يأتى أبداً ويواصل الإنسان انتظاره والسيد « جودو » يضن على المنتظرين بالمجىء ويرسل مبعوثه الصغير ليعلن أنه سيأتى غداً بالتأكيد ولكنه لا يفعل و « فلاديمير » و « استراجون » ينتظران فى حالة أشبه بحالة « سيزيف » الذى يأمل فى أن يضع الصخرة أعلى الجبل ولكنها لا تثبت فى مكانها وتتدحرج إلى أسفل ليعود بها مرة أخرى لتتدحرج مرة أخرى وهكذا . هما ينتظران بلا جدوى والعالم من حولهما يتغير ويشيخ ويصاب بالعمى ولكنه يظل محافظاً على العلاقات الأساسية فيه كما هى والسيد « جودو » لا يأتى وليس بعد ذلك سوى الموت وحتى يأتى الموت أو يأتى « جودو » لابد من التعامل مع الواقع البيولوجى والاجتماعى ، والمهم فى هذا العرض الجميل هو مجموعة الممثلين وبساطة الإخراج وبهما نجح العرض فى التواصل مع الجمهور القليل الذى لم يتجاوز مائة متفرج ، وبرغم تعدد اللغات التى استخدمها العرض إلا أن السخرية التى بلغت حد (الفارس) أحياناً كانت تصل إلى المتفرجين بقوة برغم حاجز اللغة .

وفى عرض رومانيا « يا هذا : الموت قد حان » قدمت الفرقة الرومانية عرضاً مستوحى من الألعاب الشعبية والمأثورات الدينية الشعبية أيضاً معتمدة على أداء الممثلين فقط بمساعدة مجموعة كبيرة من الاكسسورات والدمى البسيطة ، إنهم يقدمون خليطاً جميلاً من ألعاب الشوارع والأفكار الدينية الشعبية عن الموت يصارع فلاحاً رومانياً فينتصر الفلاح عليه ويسخر منه ، فالفلاح هو صانع الحياة ولابد من وجوده لاستمرارها وهذا المعنى يذكرنا بحكمة « الساموراى السبعة » التى تقول « الذين يبقون فى كل الأحوال ورغم كل شىء هم المزارعون » ، والفلاح حين ينتصر على الموت فهو ينتصر على مخاوف الإنسانية البدائية وعلى وحشة الكون وهو يفعل ذلك حين توجد المرأة التى تشاركه صنع الخصوبة لهذه الحياة وتمثل امتداداً لها ، هذه الثنائية الجنسية التى تغلبت بها الطبيعة على وحدة الإنسان التى تزيد نزوعه العدوانى وبالتالى رغبته الدفينة فى الفناء ، لقد نجح العرض باستخدام الاكسسوارات وطريقة صنعها البسيطة وباشتباك الممثلين مع الصالة فى كثير من لحظات العرض ، فى أن يعيد للمتفرج أحاسيسه الطفولية بالألعاب الشعبية الشائعة فى العالم أجمع وبالأصوات المبهمة والضحكات المبالغ فيها ، وأعاد إلى هذا المتفرج مخاوفه الطفولية من الجن والعفاريت لقد صنع حالة من التواصل العميق بين الصالة والمنصة ، ولكن يبقى أن هذا الشكل من المسرح له حدوده ما لم تكن هذه المفردات الشعبية كلها عناصر فى إطار أكبر هو النص فهو يصل هنا إلى أقصى ما يمكن أن تحققه هذه التجارب فى هذا الاتجاه . وجاء عرض « باتالا » للفلبين معالجة راقصة لأسطورة شعبية فلبينية ، وبرغم جمال العرض إلا أنه يعيد طرح هذا السؤال مرة أخرى وهو إلى أين تقف حدود العرض المسرحى المتاخمة لفن الرقص التعبيرى ؟ !!

ونفس هذا السؤال الذى يطرحه العرض الفلبينى يكرر طرحه عرض

« العهد » الذى قدمه المسرح القومى على هامش مسابقة المهرجان ، فلقد اختار المخرج التيمة الشعبية « العيش والملح » ودلالاتها الوجدانية عند المصريين منذ قديم الزمان ، ولكنه برغم أنه عرض حركى جميل إلا أنه ينتمى إلى فن الرقص التعبيرى أكثر من انتمائه إلى فن المسرح الحقيقى المتعارف عليه ، وهنا يعن لى سؤال أوجهه للمخرج أحمد إسماعيل ــ خاصة إذا كان لهذا المخرج عروض سابقة لها أثرها وتؤكد موهبته ــ وهذا السؤال هو إذا كان لهذا العرض مصمم للتعبير الحركى كما يقول « البامفليت » فهل اقتصر دور المخرج هنا على « تصميم الفكرة » وفقط أم ماذا بالضبط ؟! وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لم يسجل أنه المؤلف !! .

وعرض « مرسحية » المأخوذ عن نص لبيكيت ، قدم لنا مخرجها هناء عبد الفتاح عرضاً جميلاً من خلال عالم بيكيت القوى الدلالة وبلا حذلقة ولا افتعال من المخرج كان الثالوث الشهير الزوج والزوجة والعشيقة يعرضون عدم قدرتهم على التواصل ، ويعرضون سوء الفهم المحتم الناتج عن انعدام هذا التواصل ، والذى يعانى منه الإنسان مع الآخرين فكل داخل جرّته يخاطب الهواء ويشرح حاله وأحاسيسه وهم حين يخرجون من هذه الجرار ليبدو ثمة أمل فى التفاهم ، لكن لا يتم هذا التفاهم ويعود كل إلى جَرّته يخاطب الهواء ويهيم كل فى بيدائه ، هو عرض بسيط ومعبر ومقنع يعتمد على تعبيرات الوجه لدى الممثلين أكثر من اعتماده على الحركة مستعيناً ببقع الضوء تكشف لنا وجوه الممثلين والملابس كلها سوداء تدل على التشابه والعزلة ، لقد كان هذا العرض البسيط الجميل يستحق أكثر مما لقيه فى زحمة المهرجان .

أما عرض « الجيب السرى » اللبنانى وهو العرض الفائز بجائزة أحسن عرض فما أظننى أصلح معلقاً عليه لأنى لم أتمكن من مشاهدته سوى فى ليلة الختام بمسرح الصوت والضوء تحت سفح الأهرامات وهو مسرح متسع الأرجاء له منصة واسعة مكشوفة تصل إلى المتفرج فيه أصوات ميكروفونات أفراح نزلة السمان المحيطة به ومساجدها ، وتطل عليه الاهرامات وأبو الهول بكل جلالها وبحضورها الطاغى الذى يمسخ أى حضور فمن هذا المكان يظلم أى عرض آخر سوى الأهرامات وأبى الهول .

وقد كان المهرجان ملىء بعروض كثيرة جميلة تستحق الانتباه، ولكن هكذا الحال دائماً فى مثل هذه الأمور . وفى النهاية نستطيع أن نقول إن التجريب ليس عملا بغير حدود ، وهو ينبع من الواقع المحلى أولاً ، وليس بمقدوره تجاوز هذا الواقع تجاوزاً غير محدود بمعنى أنه عمل لا يستطيع تجاوز الآفاق التى يتيحها له موقعه كطبيعة الأشياء دائماً، ولابد للحلم من جسم فى الواقع يستمسك به ويحفظه من أن يطير هباءً منثورا .

وإذا أردنا أن نطبق هذا فعلينا أن نبدأ من القواعد الفنية التى نريد أن نتجاوزها ، ومن أجل ذلك لابد أن نتقن هذه القواعد أو لا كى نعرف كيفية الخروج عليها بما لا يجعل عملنا محض تهويمات أو شطحات خيال عاجز ولابد لنا أن ندرك أننا فى واقعنا الاجتماعى والسياسى المعاصر فى الوطن العربى مازلنا نريد أن نؤصل فن المسرح ، ولكى يحدث هذا فلابد من التواصل مع الجماهير العريضة والبعد عن التقوقع على الذات والانغماس فى تجارب معملية



مسرحية « العهد » المسرح القومى المصرى
المخرج أحمد اسماعيل



مسرحية « مرسحية »
المخرج : هناء عبد الفتاح

لا طائل من ورائها سوى متعة التجريب فى نفس المجرب وحده فقط ، وهذه قد تكلفه وتكلفنا غالياً ، وعلينا أيضاً أولاً وأخيراً أن نعرف من نحن وماذا نريد من حياتنا وماذا يريد منا مجتمعنا وما هو دور إبداعنا فى هذا المجتمع . وينبغى للمبدعين المصريين أن يتأكدوا دائماً من حقيقة أن المسرح فن مركب وكلما كانت عناصر هذا المركب أكثر تجانساً وأكثر تحديداً كلما كان المسرح أكثر فعالية وتأثيراً فى الناس وتأثراً بهم ، فلا يمكن لنا أن نزعم القدرة على صياغة الشعر من حرف واحد من حروف الأبجدية ، كما لا يمكننا أن نلقى تراث الإنسانية الفنى فى القمامة بزعم التجريب فالتجربة التى لا ماضى لها لا مستقبل لها ونحن نجرب كى نبدع ما يعيش ويبقى . وإذا اعتمدنا فى العرض المسرحى على فكرة فى ذهن المبدع، أو لو صاغها كفكرة مجردة وحاول أن يقدمها عرضاً مسرحياً بلا كلمات معتمداً على عناصر العرض الأخرى كفن الممثل والديكور والإضاءة . . . إلخ فإن مناقشة نجاح العرض من عدمه تصبح ساعتئذ عملية عبثية تماماً لأن المرجع الوحيد هنا هو المخرج أو صاحب الفكرة وكذلك إذا جنح النص إلى الإبهام بغير هدف معين من هذا الإبهام فليس لدينا مقياس حقيقى لمدى نجاح المخرج فى هذه الحالة وقد قدمت الفرق الأجنبية فى هذه الدورة من المهرجان وفى الدورات السابقة أعمالاً مسرحية تعتمد على المأثورات الشعبية وقد كانت فى مجملها عروضاً ناجحة مما يضع أمام مبدعينا إشارات واضحة نحو الطريق الصحيح للتجريب وخاصة إذا كان لنا فى هذا المجال تجارب عديدة ناضجة وناجحة ومؤثرة فى تاريخنا الفنى ، ويعبر لنا المخرج التونسى عز الدين جنون عن هذا المعنى بقوله « أستفيد من التقنيات الأوربية فى المسرح ، وفى تصورى أن من يمتلك هذه التقنيات يستطيع تجاوزها ولا يقع فى فخ تقليدها ، وذلك أيضاً ينطبق على دعوة الاستناد إلى تراثنا الشعبى فلو كنا نملكه لما قدمناه كزخرفة سياحية » .

وأخيراً لقد ظل هم المبدعين المسرحيين منذ اليونان القدماء وحتى اليوم هو أن يتواصلوا مع المتلقين تواصلاً شبيهاً بما كان يحدث لليونانى القديم عند ما يشاهد عروضه المسرحية ، وسوف يظل هذا الأمر هو هدف التجريب النهائى وهو إن حاد عنه فإنه يصبح ضرباً من الهذيان لا معنى له .

فـريال كـامل

مهرجان القاهرة الدولى الثالث لسينما الأطفال

فى إطار مهرجان القاهرة الدولى الثالث لسينما الأطفال، عرضت افلام سينمائية، وبرامج تليفزيونية من سبع وعشرين دولة، منها: كندا وإيران والهند ودول الكومنولث والصين وامريكا، وأفلام وبرامج عربية من: مصر والأردن وليبيا وفلسطين.

وقد اجمعت افلام جميع الدول المشاركة — دون استثناء — على دعم القيم والمبادىء فى نفوس اطفالها. فشاهدنا افلاما تؤكد قيم الإخلاص والوفاء والصداقة.

وقد جاء الفيلم الكندى «البطلة» الذى فاز بالنخلة الذهبية، مؤكدا لقيم المثابرة. وبذل الجهد، من أجل تحقيق الهدف

أما الفيلم النمساوى «اجازة مع سلفستر» الذى فاز بالنخلة الفضية، فقد أكد على الصداقة كقيمة لكل مكان وزمان.

أما السينما الإيرانية فقد قدمت لنا مفاجأة المهرجان، الفيلم الكوميدى «مدرسة الكبار» الذى آثار إعجاب المشاهدين الصغار، فتوالت ضحكاتهم، وطالبوا بإعادة عرضه، ومنحوه جائزتهم فذلك أعطى للمتخصصين فى سينما الطفل نورا كاشفا عن عناصر جديدة للجاذبية فى فيلم الأطفال.

وتدور أحداث فيلم «البطلة» (٩٢) من إخراج إليزابتيابوستان عن كورتيا الفتاة الرومانية ذات السنوات العشرة، التى تفوز بالجائزة الذهبية فى اولمبياد مونتريال، بفضل المثابرة على التدريب، والإصرار على تخطى الفشل.

ويعتمد الفيلم على حبكة بسيطة من الأحداث، محورها: مدربان، ومجموعة من الفتيات وتتسم جميع شخصيات الفيلم بالإنسانية والنبل. فضلا عن الجدية، والمثابرة.

والإيقاع الحيوى، هو اول ما يحسه المشاهد خلال تتابع المشاهد مع الموسيقى والأغانى



لقطة من الفيلم الكندى (البطلة)

المرحة ، فقد تعددت مستويات الحركة ، واتجاهاتها داخل اللقطة ، كما تنوعت أحجام اللقطات داخل المشهد ، وكانت عيون الكاميرا واعية ومتيقظة دائما . ولم يحدث أن غفلت الكاميرا عن نهاية الحركة التى تؤديها البطلة .

وقد تم اختيار التدريبات وترتيب ظهورها فى الفيلم بوعى بحيث تمثل خطا تصاعديا يبدأ بالتدريبات البسيطة ، ويتدرج نحو التدريبات المركبة ، التى تتطلب براعة فى توزان الأداء مع التوقيت

كما اهتم المخرج بتصوير تدريبات الفريق ككل ، حتى فرضت **كورينا** نفسها على **الكاميرا** بفضل مثابرتها وأدائها المتميز .

وقد نجح كل من المخرج وكاتب السناريو فى تحقيق إيقاع متوازن بين حرارة مشاهد التدريبات ، وبين الهدوء النسبى للمشاهد البانورامية للفتيات ، فى رحلاتهن عبر الغابات الخضراء ، وجولاتهن فى المدينة ، والمناطق الأثرية واحتفالهن بعيد ميلاد **كورينا** غير مشاهد فرح الفتيات فى حجرتهن بعد انتهاء التدريب .

ومن أهم ما يتميز به الفليم طابع المودة والتعاطف فى العلاقات بين أفراد الأسرة فى البيت ، وبين المدربين . والأطفال فى صالة التدريب .

ففى المشاهد الأولى نرى مظاهرة أولياء الأمور ، وهم مبتهجون يودعون أطفالهم المسافرين للاشتراك فى معسكر الإعداد ، وعندما تدمى كف **كورينا** من التدريبات العنيفة ، ترتفع حرارتها وتضطر للانقطاع عن التدريب وملازمة الفراش ، يتناوب جميع أفراد الأسرة على رعايتها ، وتقوم الجدة بترطيب جراحها بأوراق الخسّ فى عطف ، ومحبة بالغة .

وعندما يطير فريق الجمباز إلى كندا للاشتراك فى الأولمبياد يحرص المخرج على تواصلهن مع أسرهن خلال الخطابات وعن طريق برامج التليفزيون حيث يلتف جميع أفراد الأسرة يتابعون المباراه فى حماسة ، يشجعون بناتهن ، ويأسفون لأخطائهن ، ويهللون لامتياز أدائهن .

وحفظ المدربان أيضا على طابع المودة مع الفتيات ، وكانا ، برغم اختلاف أساليبهما فى التدريب ، حازمين ، مخلصين وعطوفين . كانا يشجعان الفتيات بالابتسام ، إذا أحسنوا الأداء ويحذرونهن بنقرة على رءوسهن تثير الضحك وتدفعهن إلى التقدم .

وفى نهاية المباراة عندما ترفع الراية ، ويعزف السلام ، تتسلم **كورينا الجائزة الذهبية** وتترقرق

الدموع فى العيون ، وتنتقل الكاميرا بحساسية شديدة على أغنية مرحة ، لتصاحب **كورينا وهى تلهو** بين الأشجار ، كما شاهدناها فى بداية الفيلم .

والآن ماذا يحدث عندما تلتقى حيوية الأطفال وشقاوتهم مع رصانة الكبار وجمودهم ، هذا هو موضوع فيلم **« اجازة مع سلفستر »** ٩٢ ق إخراج بيرند نويبرجر الذى شاركت به النمسا فى مهرجان القاهرة الدولى لسينما الأطفال هذا العام ، والفيلم حائز على جوائز من **مهرجان الهند ، وفرانكفورت** .

وتدور احداث الفيلم حـول « كاترينا » ذات السنوات الست التى تقضى أجازة مع جدها **سلفستر** فى بيته ، بعيدا عن المدينة ، وسط الغابات . والمناظر الطبيعية الرائعة . **ولكن « كاترينا » تبدو غير راضية عن الحياة الرتيبة التى يعيشها الجد ، باحثا فى النجوم بـين المراجع الضخمة فى مكتبه ، معزولا عن الدنيا .**

وقد ظهر فى اللقطات الأولى للفيلم أن كل من الجد والطفلة ينتميان إلى عالمين مختلفين بدءا بديكور المكتب ودرجة إظلامه وكلاسيكية اثاثه ، حتى انواع الطعام التى يفضلها مما ينبىء باستحالة اللقاء بينهما .

ولكن يحدث ما لم تتوقعه عندما يحدث التحول فى شخصية الجد ، منذ الليلة الأولى ، فيحكى لحفيدته حدوتة النجوم ، وفى صباح اليوم التالى يصنع لها ساعة شمسية لتسليتها ، وتتطور شخصية الجد حتى نراه فى الثلث الأخير من الفيلم وقد هجر عاداته القديمة ، وخرج من مكتبه ليقرأ فى الحديقة ، بينما تلهو الطفلتان بتأمل الزهور البرية .

وعندما تعثر **كاترينا** على خريطة مخبأة ، داخل إطار فى الصورة القديمة للجد مع صديقه جون ، فى طفولتهما ، تتحـرك الأحداث فى السيناريو الهادىء . ويخبرها الجد أن الخريطة ، لكنز قد خبأه مع صديقه فى المغارة منذ طفولتهما ، كما يخبرها أن الخريطة غير كاملة ، وأن صديقه جـون يحتفظ بنصفها ، فتحفزه **كاترنيا** لمراسلة صديقه .

وعندما يلتقى الجد وصديقه يذهب الجميع إلى المغارة ويعد مغامرات شائقة تعثر **« كاترينا »** على الكنز ، وهو عبارة عن تلسكوب قديم . وتتفق **كاترينا** مع ابنة عمها **فيرونيكا** على إعادة الكنز إلى مخبئه على أن يعودا إليه بعد سنوات .

والفيلم فى مجمله نسيج من المشاعر المؤشاة بالابتسامه الرقيقة والمواقف الطريفه ، مثل مشهـد الطفلتين وهما يصنعان تورته عيد الميـلاد لجـدهمـا ، ويختلسـان الشيكولاته والكريمة .

ومن أطرف المواقف ايضا فى الفيلم صعود الطفلتين على السلم الخشبى ، وهما يحملان التورتة إلى نافذة الجد ، بعد أن فقدا مفتاح حجرته أثناء إعداد التورته . وموقف الطفلتين امام النهر وهما يتمنيان أن تتحول الفرشاة إلى كلب صغير ، يلعبـان معه ، فيستجيب النهـر لأحـلامهمـا ، ومشهـد السـاعـة الشمسية ، ومشهد الاستعـراض البدائى الذى قدمته الطفلتان فى شوارع القرية لجمع النقود وتعويض الجد جون عن السمك الذى فقده بسببهما . والفيلم ملىء بالمواقف التى لا تفيض إلا عن خيال الأطفال ، مثل خاصية **الحركة الذاتية للكتاب** ، فور أن ترغب كاترينا فى قراءته ، وخاصية **التلسكوب القديم** الذى مازال محتفظا بصوره الجد وصديقه فى طفولتهما .

ويأتى مشهد سفر **كاترينا** مع

أسرتها ، من أكثر المشاهد شاعرية ، وقد نجح المخرج فى إنقاذ النهاية من السقوط فى الميلودراما ، عندما تتقدم **كاترينا** إلى الجد ليلامس كفها الصغير كفه دون كلمة واحدة ، ذلك الكف الذى أبى أن يصافح الجد فى اللقطات الأولى من الفيلم ، وتطل إبتسامه من عينى الجد ، عندما تضبط **كاترينا** الساعة الشمسية ، وتشيع الموسيقى المرحة بينما تتحرك سيارة الأسرة ، والطفلة تلوح للجد عبر زجاجها الخلفى .

وتشترك إيران فى المهرجان هذا العام بخمسة عشر فيلما متميزا . ويأتى : فيلم « **مدرسة الكبار** » ٩٠ ق إخراج : **على سوجادى حسينى** ، ليضع الكوميديا على رأس قائمة ما يطلبه الأطفال ، ويرسى قواعد مبتكرة لأفلام الأطفال ، غير القواعد التى استقرت خلال خبرات ودراسة المتخصصين فى المجال .

فقد كانت القاعدة أن يتضمن فيلم الأطفال حبكة بسيطة من الأحداث تتشكل من هيكل درامى مترابط ، فيفاجئنا فيلم « **مدرسة الكبار** » بشبكة معقدة من المواقف فى هيكل غير متماسك ملىء بالمفاجآت ، يمكن للإنسان أن يسقط منه ، أو يضيف إليه ما يشاء ، وبالطبع يصعب تلخيصه .

وبينما كانت القاعدة أيضا ، أن يعتمد فيلم الأطفال على عدد محدود من الشخصيات البسيطة ، يكون من بينها طفل على الأقل ، اعتمد فيلم « **مدرسة الكبار** » على مجموعة كبيرة السن . نزلاء مركز رعاية المسنين مع طفل صغير السن ضئيل الحجم يتحرك عبر المشاهد ليربطها برباط رقيق .

وتدور أحداث الفيلم داخل مركز رعاية المسنين ، عندما يتسلل إليه الطفل « **فيسفيلى** » ابن السنوات الست ، ليحرر العجوز **باكناهاد** » من معتقلة السرى فى المركب بمساعدة زملائه المسنين ، حتى يتمكن من إحباط مؤامرة يقوم بها بعض المستغلين ، لتحويل مدرسة خيرية للصم ، يملكها العجوز « **باكناهاد** » إلى « **مركز تجارى** » . والفيلم يشير بطرف خفى إلى الأمل المعقود على الجيل الجديد ، لإنقاذ **إيران** من السقوط ، فى حبائل المستثمرين المستغلين .

وتبرز من بين النزلاء الشخصية المبتكرة للكولونيل المتقاعد الذى يحارب الفساد بسيفه القديم ، ويفجر الكوميديا فى الفيلم بأسلوبه الخطابى وسلوكه غير العصرى غير أنه يستطيع ، بقدر من الحكمة ، أن يدير معركة الإنقاذ فى النهاية .

وكما تتفجر الكوميديا عن التناقض بين النزلاء كبار السن ، والطفل الصغير ، الذى يقود عملية الإنقاذ بفضل جسمه الضئيل ، الذى يعينه على التسلل والاختباء والعبور من أضيق الفتحات .

وقد تصاعدت الكوميديا خلال فصل المطاردة بالسيارات ، ووصلت إلى قمتها عندما أعلن الكولونيل الذى يقود عربة الإسعاف بسرعة جنونية جهله بقيادة السيارات .

وينتهى الفيلم نهاية سعيدة بوصول العجوز **باكناهاد** سالما إلى أسرته يرافقه الكولونيل وزملاؤه ، وقد غمرتهم السعادة ، وقد اختفوا تماما تحت ضمادات الجبس ، فتتفجر الصالة بالضحك .

ويطالب الصغار بأن تتولى جهة ما . مثل صندوق التنمية الثقافية ، شراء حق عرض هذه الأفلام المتميزة ، لعرضها فى دور العرض ، وقصور الثقافة ، طوال العام .

جمـال القصـاص

المؤتمر السابع
لأدباء مصر فى الأقاليم

المكان : مدينة الإسماعيلية .
الزمان : من ١١ إلى ١٤ سبتمبر ١٩٩٢ .

الحضور : حشد كبير من الشعراء والأدباء والنقاد والمثقفين .

* لكن ماذا يمكن أن يقال فى هذا المؤتمر .. هل حقا هناك شىء يقال .. سؤال قد يبدو محيرا ومربكا وساذجا للوهلة الأولى .

— ماذا يمكن أن يقال فى مجموعة من الدراسات الضحلة التى اكتفت بمجرد « الفشقشة » وتحصيل الحاصل . باستثناء دراسة أو دراستين .

— ماذا يمكن أن يقال فى أمسيتين شعريتين لم يرقيا حتى إلى مستوى السامر الشعبى ، يحشر فيهما أكثر من ثمانين شاعرا ، متنافرى الرؤى والملامح والسمات الفنية .

— ماذا يمكن أن يقال فى مجموعة من التوصيات المكرورة والمعادة والتى نعلم جميعا أنها ومثيلاتها — فى المؤتمرات السابقة — مازالت تقف على أبواب السادة المسئولين — منذ سنوات — بلا رد .. أين ذهبت توصيات المؤتمر السابق والمؤتمر الأسبق . ماذا تم فيها . هل نفذت توصية واحدة ؟! ..

أن نرفض التطبيع الثقافى مع إسرائيل . أن ننبذ كل صور الإرهاب . أن نطالب بإلغاء أية سلطة لمنع نشر مطبوع . أن ننادى بحرية الرأى والتعبير التى كفلها الدستور . هذه كلها مطالب مصيرية ، وينبغى أن نرددها — فى كل لحظة — عشرات المرات ، وأن نتشبث بها حتى آخر رمق فى الحياة .

لكن أن يكتظ المؤتمر بالسفسطة حول بيروقراطية الأجهزة الثقافية ، وبدلات السفر ، وأحوال نوادى الأدب المتردية فى قصور الثقافة فهو استخفاف بالمؤتمر وبالمؤتمرين

أنفسهم ، وكأن هؤلاء المسئولين المختصين يعيشون فى كوكب آخر ، وكأن مكاتبهم وإداراتهم فى إجازة طيلة العام ، وتنفتح فقط ـ بقدرة قادر ـ فى هذين اليومين بالذات من كل عام .

وسط هذا الهراء تغيب الأسئلة الحقيقية الحية والشاخصة ، وتطفو على السطح ديدان المصالح والأهواء الصغيرة والرخيصة . وتصبح المسألة مجرد تسجيل مواقف رواغة حماسية جوفاء لأناس معظمهم واقف فى كل موقف ، خارجون عن أى موقف .

ـ ثم ماذا يمكن أن يقال فى شاعر وخطه المشيب ، لم يجد لغة للحوار مع شاعر شاب سوى التهديد بضربه ؟!

ـ وماذا يمكن أن يقال فى ناقد أكاديمى يكتب دراسة عن « الحداثة » ويتهم شعراءها بالدوران فى فلك « أدونيس » واقتفاء خطاه ، وهو بعد لم يقرأ من أدونيس اللهم بضعة أسطر عابرة .

ـ ماذا يمكن أن يقال فى ناقد أكاديمى آخر يكتب دراسة فى عشرين صفحة عن أربعة عشر شاعرا ، بعضهم لديه أكثر من ديوان شعر .

ـ وهل يومان يكفيان لمناقشة ثمانية ابحاث وسماع أكثر من مائة شاعر .. ناهيك عن الهرجلة وسوء التنظيم ، وتصنيف الأدباء إلى فئات فى المسكن والإقامة وانتخابات الأمانة العامة للمؤتمر ، وما يصاحبها من بذاءات وتربيطات ، لا تحترم أبسط بديهيات الحوار الموضوعى السليم ـ ولا أعرف سر إجرائها فى هذه المعمعة بالذات .

ـ ماذا يمكن أن يقال إذن ، وهل يستطيع هذا ـ المناخ أن يخلق حتى مجرد حالة ثقافية صحيحة ؟ .. لقد انصرف معظم الحضور عن الندوات والأمسيات الشعرية . وكان شيئامؤسفا أن يكافأ الشاعر الذى وخطه المشيب بإدارة إحدى الأمسيتين الشعريتين ، ويعلن على النفر القليل فى القاعة ، أن الوقت المخصص لكل شاعر هو خمس دقائق ، ثم يردف قائلاً أن الشاعر الحق يستطيع أن يقول كل شىء فى بيت واحد من الشعر .. ثم يسرف ويطنب ويفرز ويتعنت فى تقديم شعراء بعينهم متجاوزا الدقائق الخمس التى حددها هوسلفا لكل شاعر .

ولا بأس أن نعرّج قليلاً على بعض الدراسات مع تسليمى بأن معظمها لا يستحق أدنى التفات .

ـ يخلص الدكتور : كمال نشأت فى دراسته « قراءة فى شعر الحداثة » إلى القول : « على أن شعر الحداثة مازال فى مرحلة التجريب ، وذلك أن البارزين من الشعراء وإن حققوا أنفسهم وابتداوا يستقلون بملامح خاصة فى إبداعهم مازالت آثار من أدونيس تعلق بأجنحتهم فيدورون فى فلكه ، وانك لواجدها فى استخدام بعض معجمه الشعرى ، وإذا راجعت بعض الدواوين وأمعنت فى أعداد « إبداع » سترى ألفاظ « النورس ـ المرايا ـ البشارة ـ الوردة ـ اللغة ـ الجسد ـ الخريطة .. إلخ .. » .

هذا ولم يورد لنا الدكتور كمال نشأت مثالاً واحداً تطبيقيا على صحة رأيه هذا ، وعلى أن هذه الألفاظ المبتذلة ، والملقاة على قارعة الطريق هى ملك لأدونيس وحده ومن ابتكاره الخاص !

ـ ويخلص الدكتور : مراد عبد الرحمن فى دراسته « التناص وتعدد الدلالة فى القصيدة العربية

المعاصرة فى مصر » إلى القول بنوعين من التناص يسودان القصيدة المعاصرة فى مصر .. وهما : التناص الأدبى ، والتناص الدينى والصوفى . ولا يوضح لنا حدود العلاقة وطبيعتها بينهما ، ولا دلالة تشكيلهما فى القصيدة .

والذى نفهمه أن كل التناصات تذوب فى الدلالة الكلية للنص ، وأننا ننظر إليها ونستعيدها — برغم تنوعها وتعدد مصادرها — من خلال خصوصية النص نفسه . ثم هل معنى ذلك أن كل ما هو صوفى أو دينى ليس أدبياً . ثم لماذا ربط التناص دائما بالماضى والقدم والثابت والموروث . ثم الا يمكن أن يتناص شاعر مع آخر زميله . ثم ألا يمكن أن يتناص الشاعر نفسه مع قصيدته التى ربما فرغ منها منذ يومين .. ثم ألا يمكن أن يتناص الشاعر مع مفردات الحياة ونثرياتها اليومية ؟! ناهيك عن أن الدراسة كلها عزلت فكرة « التناص » عن الشكل ، وجعلت « التناص » تابعا للمضمون فى عيانه المباشر الفج .

ويخلص الشاعر : حلمى سالم فى بحثه « الشعر والإيديولوجيا — خواطر فى فكر الشكل » إلى القول : « كل شعر ، إذن إيديولوجى ، فى أكثر من مرة : فمرة ، من حيث أن الفن — كنشاط إنسانى — هو حامل معرفة ومجسد خبرة بشر ، وعلامة نزوع على سد ثغرة فى الحياة والكون » . يصل حلمى سالم إلى هذه الخلاصة من منطلق أن الشاعر يحمل فكرا وموقفا اجتماعيا معيناً ، ونحن بدورنا نقول إن أى كائن مفكر عاقل يحمل الماهية نفسها .. فما الذى يميز بين الموقفين . ثم هل يصبح الشعر إيديولوجيا لمجرد كونه حاملا لمنظومات من الأفكار والرؤى المحددة . ثم ما هو المحك والفيصل فى الحكم القيمى على هذه الأفكار ؟!

إن الإيديولوجيا فى كل تعريفاتها وتصوراتها تحمل فى طياتها نوعاً من الوعى الزائف . فهى دائما تعمل على مستويين أحدهما ظاهر ، والآخر باطن . ولكى يتم الحكم عليها يجب تجريدها من أى مدلول خاص ، ليتكشف ما تضمره من مغالطات لمنظومة القيم التى تحكم المجتمع على كل المستويات السياسية والتاريخية والاجتماعية والثقافية .

ثم ما الذى أفرزته كل إيديولوجيات الأنظمة الشمولية باسم « الاشتراكية » . إن الإيديولوجيا حين تتوحد بمستوييها الظاهر والباطن تفرز نوعا من الأحادية التى تفصل بين الكائن وذاته ، فيتفشى التشيؤ والاغتراب والعزلة . حينئذ يصبح الفن مجرد وعاء تصب فيه إيديولوجيا معينة ، بصرف النظر عن طبيعة العلاقة بين الإناء وما يحتويه .

ونحن نتساءل : أية خبرة ، وأية تجربة يحملها ويجسدها الفن .. وكيف ؟! وإذا كنا لا نستطيع أن نحدد إيديولوجيا ما لتلقى العمل الفنى ، فكيف إذن يصبح كل شعر هو إيديولوجيا ؟!

الشعر ضد الإيديولوجيا . ضد الأحادية . والقولبة . ضد الفصل بين الشكل والمضمون ، بين الظاهر والباطن . ضد التعمية والقناع . ضد الثبات والجمود .

تبقى إذن دراسة القاص : قاسم مسعد عليوة « اتجاهات مثقفى منطقة قناة السويس نحو شعر العامية المصرية » علامة لافتة على الدأب والجهد العملى فى استكناه إشكاليات شعر العامية

المصرى وطرحها على مائدة الدرس العلمى السليم .

وبعد ، ..

ما الذى يمكن أن يقال .. جميل ومهم أن يتجمع كل هذا الحشد من مبدعى ومثقفى مصر على كافة مشاريعهم وإبداعاتهم .. لذا أقترح : إما أن يكون هذا المهرجان مهرجانا جديراً بهم ، يشد همومهم وأحلامهم إلى افق ثقال رحب وخصب . وأن يتوافر على الإعداد له نخبة من المثقفين والنقاد والمبدعين الثقاة بمعاونة الأجهزة الثقافية . وإما أن يصبح مهرجانا مفتوحاً لمجرد التعارف واللقاء وتبادل الخبرات من دون دراسات وأبحاث ملفقة ، وأمسيات شعر غير إنسانية ، وإما أن يغلق أبوابه غير مأسوف عليه .. اللهم قد بلغت .. اللهم فاشهد .

العدد القادم
من (إبداع)

ملف خاص حول ما بعد الحداثة
يتضمن
مقالات جديدة ومواد مترجمة
ويشارك فيه الأساتذة والدكاترة

احمد عبد المعطى حجازى	صبرى حافظ	محمد عيد
بشير السباعى	عادل السيوى	محمود امين العالم
جابر عصفور	عبد المقصود عبد الكريم	مراد وهبة
حسن طلب	ماجى عوض الله	مصطفى ناصف
سامى خشبة	ماهر شفيق فريد	ميرفت بدراوى



ناصـــر الحلـــوانى

أشياء صغيرة للموت
قراءة فى رواية محمود الوردانى
« رائحة البرتقال »

« رائحة البرتقال » أو رائحة الحلم المتردد ، رائحة المُنْتَظَر ، الذى يراوغ انتظارنا ، رائحة المرأة ، الوصول ، اليقين المُفْتَقَد فى نسيج من الأكاذيب « الحميمة » ، الضوء الآتى عبر الثغرة الضيقة إلى حيث يشيع الظلام ، السكون إلى وجود دافىء ، أو رائحة الحياة .

رحلة طويلة ، تبدأ من مكمن ضئيل يحوى رغبة فى الخروج ووهم صغير متجسد ، لتنتهى بتحقق الموت . وكذب الوهم ، تقدمها لنا رواية .. **رائحة البرتقال** .. **لمحمود الوردانى** ، الذى يؤكد فيها تميزه الشكلى عن رفاق الرؤية والمجايلين له زمنيا ، وكذلك على استمرار تجربته الفنية ومغامرته الشكلية والتى بدأها وأسس لها فى مجموعتيه .. السير فى الحديقة ليلا .. والنجوم العالية .

(١)

وتعتمد **« رائحة البـرتقال »** إيقاعا تؤسسه حركة الراوى فى رحلته عبر الأماكن ويتوازى فى هذه الحركة مستويان للفعل ، أولهما مستوى الفعل المادى ويتضمن كل المظاهر الحسية لحركته ، وثانيهما مستوى الفعل المعرفى ، وهو ما يبدو لنا من الفقرة الأولى ، حيث يبدو الراوى وكأنه يواجه إلغازا معرفيا ، ومجهولات متعددة عبر الرواية ، يحاول أن يجد لها حلا أو معنى ، فنجده يلجأ فى بعض الأحيان إلى الذاكرة ويعتمد فى أحيان أخرى على إحساساته الداخلية ، وربما فى أحيان ثالثة يعتمد على فراسته .

وتتقدم حركة الراوى بمستوييها المتوازيين ، وإن ظهرا غير متآلفين ، فبينما تتعثر معارفه ويبدو فى معظم الأحيان غير قادر على الإدراك الواضح لما يدور حوله ، نجد أن فعله الحركى يتقدم دون إعاقة ، فهو لا يضل طريقه ، بل دائما هو فى المكان المُتوقَّع ، حتى وإن بدا من الوجهة السردية أنه لا يدرى أين هو ، فإننا لا نجد أن شيئا واحداً أعاقه عن الوصول إلى نهاية

رحلته ، أو أدى إلى انحرافها ، وهو يحاول أن يُوحى لنا بعشوائية تلك الحركة ، كنتيجة منطقية لحالة الخوف والهرب التى يعيشها الراوى. ولكن ما نكتشفة هو تلك المنطقية التى تحكم انتقالاته المكانية ، وكأنه يصير دوما فى المكان الذى ينبغى أن يكون فيه .

واللحن السائد لحركة الراوى ينقسم إلى غرضين ، الهروب (من ذلك الرجل العجوز الذى يلاحقه طوال الرواية ، حتى يقتله الراوى فى الفصل قبل الأخير (الأشجار الحجرية) والبحث عن تلك المرأة ، وإن كان يلقاها فى كل مرة مصادفة .

وعَبْرَ موسيقى الهروب والبحث ، وتنويعات الفعل والمعرفة ، نلتقى بعض التركيبات الهارمونية ، حيث يتداخل الآن المُعَاش والماضى المُتَذَكّر ، فى فقرات طويلة يعود بنا الراوى خلالها إلى أحداث سابقة على لحظة الراوية ، معتقداً فى ضرورتها (الفنية والأيديولوجية) لأجل تفسير ما يحدث ، وتبرير اتخاذه هدفاً للمطاردة من قِبَلِ الرجل العجوز فى المجال السردى الآن ، ومن قِبَلِ رجال السلطة فى فترات التذكر « **الحكاية اننا نُقلنا من وظائفنا فى القاهرة إلى الواحات عقب إفلاتنا من القبض علينا فى مظاهرات الطعام ، ويبدو أن المسالة لا تعدو انتقاما ، لأن ثمة كشوف معدة سلفا ...يعنى تصفية حسابات بيننا** » .. (ص ٧٠ ــ ٧١) .

وقد أوجدت هذه الثنائية بين طرفى التآلف ، الآن والماضى ، المعاش والمتذكر علاقة سببية واضحة ومباشرة ، فالأحداث الواقعية والسياسية المحددة فى فقرات التذكر ، وكذلك فقرات المناجاة ، تُقدم لنا الأسباب المباشرة لتلك الحالة اللا إنسانية بأحداثها وشخوصها التى يمر بها الراوى ، والتى تشكل مستوى الرمز فى الرواية .

ومن جهة أخرى ، نجد أن المادى هنا يفسر المجرد والرمزى ، مما يُخْرِجُ الأخير من دائرة التعدد الدلالى إلى دائرة التحدد الدلالى ، وهو ما يعتبر نوعا من النكوص المعرفى حيث تكون حركة الفعل المعرفى من الأعلى إلى الأدنى .

غير أنه بالطبع ، يمكن ــ فنيا ــ استخدام نفس المسار المعرفى ــ من الأعلى إلى الأدنى ــ ولكن على ألا يؤثر ذلك فى قدرة النص على الإحالة والغنى الدلالى ، واستمرار احتفاظه بطاقة التأويل المتجدد ، وكذلك القراءة المتجددة . وهذا لا يكون بحسب العلاقة التى تصورها « **الوردانى** » لهما ، الأدنى يفسر الأعلى ، بل بحسب علاقة ترى فى الأعلى إمكانية التجسد والتعين المادى ، وهنا يحدث التمازج الذى يُثْرى النص ويُضْفى عليه عمقاً وفى نفس الوقت يمنحه حيوية ووجودا وواحدية .

وقد أدى هذا عند **الوردانى** » فى ... **رائحة البرتقال** .. إلى كشف الالتباس والإبهام اللذين حاول إسباغهما على عناصر نَصّه ، بل وعلى مجمل روايته . مما أفقدها الكثير من طاقة الإحالة ، وأضعف من شحنتها الرمزية ، وحدّد دلالتها . وتلك سمة نلحظها فى كتابات الكثيرين من قصاصى المرحلة الزمنية نفسها وروائييها ، حيث يعلو الحس الاجتماعى النقدى ، لدرجة تكاد توازى درجة الحس الفنى لديهم ، فنجد حرصاً من جانبهم على إبداء موقفهم الإيديولوجى ، السياسى غالبا ، مما أثر على مستوى الأداء الفنى ، وإن لم يؤثر فى قيمتهم الفنية ، وقيمة كتابتهم باعتبارها إحدى المراحل

التاريخية الهامة فى تطور الكتابة القصصية والروائية .

(٢)

وتبدو شخوص الورداني في « رائحة البرتقال » غامضة ، وإن كان غموضا سرديا لا دلاليا ، وهو لا يقدمها لنا إلا من الظاهر ، مفضلا تقنية الوصف الحسى ، وإن لم تكن بنفس درجة استخدام **إبراهيم أصلان** لها ، والذى تتسم رؤيته فى مجملها بذلك الطابع الحسى ، فيما يذهب **الوردانى** فى تجربته إلى التَّمَاس مع مناطق الشعور والنفس والمعرفة أو الداخل الإنسانى .

وذلك الطابع السرى فى شخصيات « **رائحة البرتقال** » لا يحدث بغرض التشويق وإشاعة جو من الإثارة الدافعة إلى استمرار القراءة ، بل يقصد به إخراج هذه الشخصيات من مجال التعين الواقعى إلى مجال الرمز ، فمعظمها لا تجد له اسما بل صفة دالة عليه (**الرجل العجوز ـ الدليلة البيضاء ـ المرأة التى تعرج .. الخ**) كما لا نجد على مستوى السرد الآنى مبرراً لطبيعتها ، لماذا الرجل العجوز مخيف ومثير للهرب ، لماذا يهرب منه الراوى ولماذا يخافه ولماذا تخرج المرأة ولا تعود ، وأين تذهب ولماذا تتشكل هكذا .

ويقصد الوردانى إلى هذا الأسلوب ، لتوجيه القارىء إلى رمزية الشخصيات ، وقيمة ذلك فى أن تثير لدى المتلقى حسّ التأويل والتفسير ، وصولا إلى العديد من الدلالات المحتملة ، مما يعطى انطباعا بالثراء الدلالى للنص وقدرته الدائمة على الإحالة المتجددة ، ولكن بتحليل طبيعة الشخصيات نجدها محددة ، نمطية ، لا نرى لها تطورا دراميا ولا نحسّ لها عمقا وجوديا أو إنسانيا . فبدت كأنها شخصيات لغوية ، مفردات لغوية تفتقر إلى الواقعية والحياة ، وصارت أشبه بالمثيرات التى تُذْكر فى أوقات معينة لتعطى الراوى مبررا للاستمرار فى الحركة هروبا كانت أو سعيا خلف تلك المرأة المجهولة .

فعلى الرغم من أن الحدث المحورى للراوية هو هروب الراوى ، فإننا لا نجده فزعا أو خائفا أو ممارسا لفاعلية المضطهد والمطارد ، إلا حينما يكون الرجل العجوز ، فى مجال حسه / بصره تحديدا ، وفيما عدا تلك اللحظات نجده يمارس ترحاله عبر الأماكن فى هدوء متعادل ، غير منفعل ، حتى نكاد نظنه يتجول ، لا يهرب .

ويخشى **الوردانى** أن يذهب القارىء فى تأويله للنص ولطبيعة الشخصيات ومعانيها الرمزية إلى غير ما يقصده هو نفسه من معانٍ ودلالات . فنجده مستخدما أسلوبً التذكر ، يستذكر لحظات سابقة على لحظة الحدث ، يقدم لنا فيها طوعا معظم مفاتيح عمله ، مما يؤدى بطبيعة الحال إلى التحول للأحداث والشخصيات من مجالها الرمزى الموحى والمثير إلى مجرد كيانات إشارية تُحيل إلى ظروف سياسية واجتماعية ، وإلى شخصيات بعينها **« ولا أعرف كيف صعدت إلى العربة اللورى عائدا إل سجن المرج حيث خلعوا عنى العصابة أمام زنازين عنبر التجربة ثم دفعوا بى مع زميل إلى الزنزانة »** (ص ٥٧) .

« والفيلد المارشال الأسود اخترقته مئات الطلقات بين آلاف الجنود والطائرات والمدافع والدبابات والمجنزرات وسفراء الدول الحليفة والدول الكبرى والصغرى والمتوسطة بعد أن

أودع الآلاف المعتقلات التى أقامها على عجل قبل أن يصدر قرارا بآخر ألقابه باعتباره سادس الخلفاء الراشدين » (ص ٥٧) .

« فى تلك الحبسة التى استمرت عاما واحدا قبل اغتيال السادات ، حين حملوكما فرحين أنت وعزة ، فسوف تستريحان أخيرا من ذلك المنفى البعيد الذى اضطررتما إليه فى أعقاب انتفاضة الخبز » (ص ٧٠) .

يهتم **الوردانى** بتأثير وجود الشخصيات بأكثر من وجودها ذاته ، فما يؤرقه هو الفكرة ، الحالة العامة التى يعايشها الراوى ، حالة الاضطهاد إلى الهرب الدائم ، وكأنه أمام مستويين للوجود ، المادى (حركة الراوى ، علاقات الشخصيات الأخرى ، الأحداث المتتابعة ، الأحداث التاريخية .. الخ) والمجرد (شيوع حالة الاغتراب الإنسانى والمهانة) . يقدم **الوردانى** ، معا ، الحقيقة والأكذوبة ، الواقعة والفن ، التاريخ والرؤية .

ولكنا نتساءل إن كان دور الفن يقتصر على إعادة صياغة الواقعة المحددة فنيا وتشكيلها جماليا .. ؟ نعتقد أن تجاوزها أمر ضرورى ، بمعنى ، التعبير عن عمق الظاهرة أو الواقعة التى أثارت الكاتب فنيا . يجب اتساع الرؤية كى تدرك كافة العناصر المُعْلَنة والخفية ، المتصلة بالواقعة ، وصولا إلى مستوى من الوعى أقدر على تلمس الحقيقة ، وهنا يتحقق الفن والأدب تعبيرا لا عن واقعة تاريخية ، اجتماعية ، سياسية أو نفسية أو وجودية .. الخ ، بل عن وعى يتمثّل هذه الواقعة ، ويصوغ رؤيته لها محترما تماما ظروفها المادية من جهة .. ومن جهة أخرى كل عناصر النسق الفنى الذى يمارس فيه فعاليته ، فلا يجور أحدهما على الآخر ، وممارسة هذا الوعى تتحقق عبر خبرة الأداء الفنى والتجريب المستمر إلى جانب البحث الثقافى والعلمى للعناصر الخارجة عن النص سواء كانت مادية أو ذهنية .

(٣)

واللغة هى الخامة التى يتجسد فيها ويتعين وعى الكاتب بموضوعه . وتتعدد وجهات النظر فى مناقشتها لقيمة اللغة ، فالبعض يراها مجرد أداة ناقلة ، ينتهى دورها بمجرد إيصال الفكرة إلى القارىء . وحسب هذا الرأى تصبح للغة قيمة عملية لا جمالية . ورأى يرى أن للغة قيمة معادلة لقيمة موضوعها ، فلها جمالياتها الخاصة والقادرة على إثراء النص الأدبى فنيا ودلاليا ، ورأى ثالث يرى إلى اللغة باعتبارها القيمة الأعلى ، والتى يمكن لها أن تصير هى الموضوع نفسه ، وهو رأى ينطوى على طابع كهنوتى ، لا يعبأ بالعالم وصراعاته ولا يرى فى المادة قدرة على التأثير فى مجريات الأمور .

وفيما بين هذه الوجهات الثلاث من النظر هناك الكثير من التحققات التى تتفاوت فى درجة أدائها الأدبى . وينتمى **الوردانى** بشكل أساسى إلى الموقف الأول من اللغة ، وإن حاول أن يطور موقفه هذا ، وتعود هذه المحاولات إلى مجموعتيه القصصيتين « **السير فى الحديقة ليلا** » و« **النجوم العالية** » ، فينوع من استخدامه للأساليب اللغوية ، بين لغة السرد الراصدة « **انتهيت إلى شارع طويل مضىء وضيق كان مزدحما يضج بالحركة والصراخ والأصوات العالية ، رفعت عينى، فالتقت بشرفات ونوافذ البيوت القصيرة**

المتجاورة ... » (ص ٩) ولغة التذكر الأكثر وضوحا وواقعية « **ويدفعنا بكوعيه ونحن مقيدون كل اثنين فى قيد واحد لم يفكونا إلا أمام وكيل النيابة ذى النظارات الذى سألنى عن اسمى وسنى وعنوانى وعملى وأمر بحبسى قبل أن أنتهى من الإجابة على أسئلته** » (ص ٥٦) ، ولغة المناجاة « **هل تريد أن تراها مرة أخرى أم لا ؟ هذا هو السؤال الذى يملك مواجهته مباشرة ، بعد أن تجنبته طوال شهور وسنوات ، وتركت هذا المر يطويك دون أن تواجهه** » . (ص ٢٨) .

ولكن بالإضافة إلى اكتشافنا أن محاولات **الوردانى** لإثراء لغته فى « **رائحة البرتقال** » هى نفسها دون إضافة هامة إلى ما حققه من قبل فى مجموعتيه القصصيتين — ولعلهما كانتا أكثر تماسكا — نجد التعدد الأسلوبى فى روايته إلى جانب ترداده عبر أنساق لغوية متنوعة ، ذات طابع عامى «**حتى القرافة .. لم يعد احد يطلع على الميتين .. ويظهر انهم يذهبون بمن يموت — إلى ترب اخرى** » (ص ٣٢) ، وأخرى ذات طابع فصيح « **والمطريهمى حفيفا ، غير أنى أستطيع أن اميز وشيشه ورائحته من داخل العربة ، حيث كنت ارقب الطريق** » (ص ٩١) . وذات طابع تراثى صوفى « .. **واجمع أهل الملاعب والفنون وأذبح الذبائح واعمل الاطعمة واضمك لى بابراجك وعاجك وقبابك ونارك ورائحة شعرك الجفال وخرير مائك ووشيش موجك وها انا اكابد فى الاندفاع نحوك والإمساك بك راغبا فى مناداتك والهتاف باسمك** » ص ٤٠) .

إن هذه الأنساق اللغوية ، رغم مشروعية استخدامها معا وغيرها فى سياق ادبى واحد فإنها لم تحقق فى «رائحة البرتقال» ما يمكن أن يكون وحده بناء لغويّا ثابتا ومستقرّا رغم تنوع وحداته البنائية ، مما أفقد الرواية بعضا من تماسكها الداخلى وإن ظل ما يشير إلى أن ثمة هيكلًا واحداً يلم شتاتها ويتحدد فى وحدة الشخصيات واطّراد الحركة من بداية إلى نهاية .

فاللغة تتشكل حسب الموقف ، وحسب الحالة الوجدانية للراوى ، دون مراعاة لتآلف خاص بها ، بل تتبع الحدث وتخضع لاتجاه الموقف السردى ، قصدها الأساسى نقل الفكرة أو الحالة الشعورية إلى القارىء وهو موقف إن اتسم ظاهريا بكونه نفعيا فى علاقته باللغة ، إلا أنه يتسم كذلك باعتبار محدود للإمكانيات الخاصة والجمالية لها ، ولاستطاعتها أن تكون أحد العناصر البنائية الهامة للنص الروائى .

(٤)

لم يستطع **الوردانى** أن يتخلص تماما من كثير من مشاكل الكتابة التى بدأ بها تاريخه الأدبى ، وهو أمر طبيعى ، ولكنه يبدو فى « **رائحة البرتقال** » **وكأنه نسى هذه المشاكل واهتم فى تجربته بالأخذ بأسباب الحداثة التى لم تتأسس بعد ، فظل فى الهوة بين الجانبين** .

ولنأخذ على سبيل المثال نموذجا لهذا التشتت داخل الرواية ، بمتابعة استخدام الوردانى للشكل الطباعى للصفحة (طبوغرافيا — Typography) فبعض الفقرات المميزة يقل عرض السطر فيها عن

عرض السطر العادى ، وبتحليلها نجد انها تراوح بين التذكر والمناجاة فهى لمحة زمنية خارج لحظة السرد الآنية . فماذا نجد ؟ بعضها لا يستخدم علامات الترقيم (ص ٤٠ / ص ٥٦ ــ ٥٨) وهو اسلوب اتبعه بعض الكتاب الأوروبيين لتصوير التداعى الحر للعقل ، حيث تتوالى الأفكار بدون ترتيب أو منطق محدد لتواليها ، وبافتراض أن هذا هو قصد السودانى ، فإن لنا بعض الملاحظات عليه ، فهذه الفقرات لا تختلف فى بنائها عن غيرها من الفقرات المميزة ، إذ تلتزم منطق التوالى المترابط للأحداث ، وأيضا هو يستخدم علامات الترقيم فى فقرات مميزة أخرى تتشابه فى لغتها وبنائها مع تلك التى يكتبها خالية منها ، (قارن ص ٥٦ ــ ٥٨ / ص ٧٠ ــ ٧١ / ص ٧٥) ، وأيضاً هو يضمن سرده اجزاء لها نفس طابع الفقرات المميزة ، ومع ذلك فهى مطبوعة على سطر عادى ، رغم وضوح خروجها الزمنى عن زمن لحظة السرد ، ولغتها التذكرية (ص ٩١ / ص ٩٦) .

إن الأمر فى النهاية يثير قضية هامة ، هى قضية الحداثة التى لم يستقر الراى بعد على تحديد معناها النهائى ، بافتراض أن هذا ممكن ، هذا من جهة ، ويثير من جهة اخرى تفسيرات المبدعين للحداثة ، فالبعض يعتقد فى تحققها لمجرد استخدامهم لمجموعة من العناصر الشكلية التى يرون فيها تطويرا ما ، سواء من جهة بنية النص أو الزمن أو المكان أو الشخصيات أو اللغة .. الخ . بينما تظل رؤيتهم هى نفسها ، فتجىء هذه الاستخدامات كنتوءات غير متآلفة تتصادم وعناصر الرؤية الثابتة والمستقرة . إن المسألة تحتاج إلى مرونة عالية للوعى . تمكنه من استيعاب الأشكال الجديدة المتطورة وإدماجها فى الرؤية بحيث تصبح إحدى وحداتها البنائية . وهذا على الأقل ، كما يمكن للتجربة الفنية أن تنجز تقدمها الذى يصل فى حده الأقصى إلى خلق إشكالية جديدة على المستويين النظرى (الوعى) والتطبيقى (النص) وهو ما يحتاج إلى زمن لا نعلم قدره .



أصدقاء إبداع

تعتذر (إبداع) لأصدقائها عن احتجاب (أصدقاء إبداع) ؛ وتعدهم بمواصلة صدور هذا الباب بدءا من العدد القادم فى عدد من الصفحات يسمح بتغطية أوسع ، لكل ما يشغل الأصدقاء من قضايا وما تجرى به أقلامهم من كتابات .

أحمد مرسى

جون كيدج مرة أخرى
أو : موسيقى ما بعد الحداثة

عندما كتبت فى العدد الماضى عن **جون كيدج لم يكن فى نيّتى أكثر من تقديم** فنان هام ومؤثّر ـ لا فى مجال الموسيقى الأمريكية فحسب ، بل فى مجالات الفنون المعاصرة الأخرى ، الباليه والمسرح والفنّ التشكيلى . بل إن تأثيره قد تجاوز هذه الفنون ، البصرية والسمعية والأدائية ، إلى الفكر الفلسفى ـ إلى المثقف المصرى الذى أعتقد ، على الأرجح ، أنه يجهله تماماً . وكان فى نيتى أن أغتنم مناسبة أخرى لمعاودة الكتابة بشىء من التفصيل عن جون كيدج ولكن لم يكن قد انقضى أسبوع على كتابة هذا التقديم ، بمناسبة إشرافه على بلوغ الثمانين ، حتى وافته المنية يوم الأربعاء ١٢ أغسطس فى مستشفى سان فنسيت ، بمانهاتن ، نيويورك ، على أثر إصابته بجلطة فى المخ ، قبل أن يبلغ الثمانين .

وكان تأثيره أساسياً على عمل الكوريوجرافى ميرسى كنينجهام Merce Cunningham الذى تعرّف عليه أثناء الدراسة بمدرسة فنون سياتل منذ أكثر من ٥٠ سنة . وكان كيدج هو الذى أقنع كنينجهام بأن ينشىء فرقته الخاصة للرقص التى كان كيدج يصطحبها فى جولاتها كمؤلف موسيقى وعازف ومدير موسيقى . كما أثر على الفنانين التشكيليين جاسپر جونز وروبرت روشنبرج ، اللذين كانا صديقين له ، وعلى عدة أجيال من فنّانى الأداء .

وفى ١٩٨٩ ، عندما قدّم جاليرى أنطونى دوفاى ، فى لندن ، صفحات من النوتة الموسيقية لمقطوعة كيدج « كونشيرتو للبيانو والأوركسترا » ، ١٩٥٨ ، وشريط فيديو لكوريوجرافيا كنينجهام ومجموعة من أعمال جاسپر جونز فى معرض باسم « راقصون على مسطح : كيدج ، كنينجهام ، جونز » ، كتب الناقد جون راسل فى صحيفة نيويورك تايمز عن مركزية كيدج فى هذا الفلك يقول .. لم يصدر أبداً مانفستو ، أو إعلاناً عن موقفه ، ولم ينشر له حديث صحفى خطير . إنه يفعل ذلك فحسب ، والآخرون يفعلون

ما يفعلون ، وبطريقة يستطيع كل شخص أن يعقلها ولا يستطيع أحد أن يشرحها ، وقد تمخض التفاعل بين هؤلاء الثلاثة بطريقة متسقة عن نتائج مدهشة » .

وبطبيعة الحال ، كان تأثير كيدج فى عالم الموسيقى بعيد الأثر . فقد بدأ ثورة باقتراحه أن فى وسع المؤلفين أن ينبذوا اللغة الموسيقية التى تطورت خلال القرون السبعة الماضية ، ومن ثم فقد فتح الباب للحركة النزرية Minimalism ، وفن الأداء وتقريباً جميع فروع الأفانجارد الموسيقية . وقد اعترف موسيقيون ، تختلف أساليب كل من منهم عن الآخر ، وعن كيدج نفسه ، مثل فيليب جلاس ومورتون فيلدمان وإيرل براون وفريدريك رزبوسكى بأن كيدج كان بمثابة المنارة التى أضاءت لهم الطريق .

وقد كتب ريتشارد كوستلانتز ، وهو كاتب حرّر عدة كتب عن كيدج ، كتب فى مقال ، نشرته صحيفة نيويورك تايمز فى ١٩٦٧ يقول : « وفى الوقت الحاضر ، حتى أولئك النقاد الذين لا يتفقون معه يحترمون استعداده لملاحقة أفكاره حتى استنتاجاتها « المجنونة » ، وقد عانى العوز سنوات طويلة بحيث لا يستطيع أحد أن يشكّك فى أمانته » .

وخلال حياته المهنية التى بدأت فى الثلاثينيات ، كتب كيدج مئات الأعمال ، ابتداء من مؤلفاته المبكرة التى كتبت وفقاً لقواعد الهارمونى التقليدية والتطور « التيماتى » The matic ، إلى أعماله اللاحقة التى تحدّت تلك القواعد ، واستخدم فى كتاباتها ما اطلق عليه عمليات « الصدفة » .

وكتب أعمالاً لكل ما يمكن تخيله من آلات ، من الوتريّات الأوركسترالية التقليدية إلى آلات البيانو « المحضّرة » ، المعدّلة بوضع مسامير ، وورق ، وخشب ، وأربطة مطاط ، أو أشياء أخرى بين أوتار البيانو لجعلها تصدر أصواتاً قرْعية من عالم آخر . وكتب أعمالاً الكترونية وأعمالاً مؤلفة من نصوص تُلفظ فحسب . كما استخدم أصوات الراديو واللُّعب وأصوات ارتشاف الماء أو تقطيع الخضروات .

وتتضمن مقطوعته « يوروبيرا ٥» "Europera 5" آريات arias أوبرالية من القرن التاسع عشر وموسيقى من تأليفه ، وإذاعات راديو وأفلاما تليفزيونية صامتة . ومن أشهر وأكثر أعماله استفزازاً « ٣٣ر٤ » ، وهى ٤ دقائق و ٣٣ ثانية من الصمت ، مقسّمة إلى ثلاث حركات . وفى الواقع ، كان جون كيدج يُؤمن تقريباً بأن لأىّ نوع من الأصوات موسيقاه الكامنة .

وفى مقابلة مع أحد النقاد فى الشهر الماضى قال كيدج « أنا أؤمن بصحة القول بأن الأصوات ، بطبيعتها ، متآلفة ، ويمكننى أن أطبّق ذلك على الضجيج . فليس هناك ضجيج ، ولكن هناك فقط صوت . إننى لم أسمع أية أصوات أعتبرها شيئاً لا أريد أن أسمعه مرة أخرى ، باستثناء الأصوات التى تُفزعنا أو تجعلنا ندرك الألم . إننى لا أحبّ الصوت الذى له معنى . وإذا كان الصوت خالياً من المعنى ، فهذا ما أحبه » !

ولا غرابة إذن ، كما يقول آلان كوزين فى تأبين جون كيدج ، الذى احتّل مساحة كبيرة بالصفحة الأولى لصحيفة نيويورك تايمز ، وشغل صفحة داخلية كاملة ، وهو اهتمام لا يُعطى إلاّ لأهم فنانى ومفكرى وكتاب العالم ، وخاصة الأمريكيين لا غرابة فى أن جون كيدج وموسيقاه ونظرياته فى التأليف كانت دائماً مثيرة للجدل . فقد استبعده التقليديون

كمهرّج وفوضوى ، وبالرغم من أن عروض موسيقاه تقدّم اليوم بلا حوادث ، فقد كانت أعماله ، فى الستينيات ، تُثير استجابات غاضبة . وفى حفل قدّم فيه أوركسترا نيويورك الفيلهارمونى مؤلفه « إكلبتيكاليس مع موسيقى الشتاء » فى ١٩٦٤ خرج ثلث عدد جمهور المستمعين أثناء العزف وأطلق أعضاء الأوركسترا أصوات الاستهجان للمؤلف .

.. ..

ولد جون ميلتون كيدج ، الصغير ، فى ٥ سبتمبر ١٩١٢ ، فى لوس أنجلوس وعندما بلغ عمره ١٢ سنة ، كان يقدّم برنامجاً خاصاً به أسبوعياً بإحدى محطات الراديو . وكان قد بدأ يدرس البيانو فى ذلك الحين ، وكان يقدّم فى برامجه عروضه الموسيقية الخاصة وعروض الموسيقيين الآخرين أعضاء فريق الكشافة الذى كان ينتمى إليه .

وكان إحساسه تجاه دراساته الموسيقية مضطرباً فى البداية فلم يكن يعتبر نفسه عازف بيانو « ڤيرتيوزو » ، وقد تحدّث وكتب بصراحة طوال حياته عن افتقاره إلى المهارات الموسيقية التقليدية ، إلى حدّ أنه أعلن فى كتابه « سنة اعتباراً من يوم الاثنين » : « أنا لا أستطيع أن أحافظ على نغمة . وفى الحقيقة ، لا أملك موهبة الموسيقى » .

وفى ١٩٣٠ ، بعد قضاء عامين فى كلية بومونا ، ذهب كيدج إلى باريس حيث عمل لفترة قصيرة مع إرنو جولد فنجر ، مهندس معمارى كانت له روابط بمارسيل دوشامب والداديين الآخرين الذين أثّرت أعمالهم عليه فيما بعد . كما انغمس فى دراسة أعمال البيانو المعاصرة التى سمعها فى حفل قدمه عازف البيانو الأمريكى جون كيركباتريك . وكان يرسم ويكتب الشعر ، وخلال زيارة لمايوركا ، أثناء رحلته الأولى لأوروبا ، كتب أولى مؤلفاته للبيانو .

وبعد رحلته الأوروبية ، قام بجولة عبر الولايات المتحدة . وعندما عاد إلى كاليفورنيا ، قبل الاشتغال بأعمال مثل الطهو وفلاحة الحدائق كما بدأ يعطى محاضرات عن الفن الحديث ، معتمداً على البحث فى مكتبة لوس أنجلوس العامة .

وفى الوقت الذى عاد فيه كيدج إلى كاليفورنيا ، فى أواخر ١٩٣٤ ، كان شوينبرج قد ترك أوروبا ، حيث أعلن النازيون أن موسيقاه منحطة ، وقبل وظيفة مدرس بجامعة جنوب كاليفورنيا ، بلوس انجلوس . وقبل شووينبرج أن يدرّس كيدج « الكونتربانط » ، والهارمونى والتحليل مجاناً ، مادام كيدج قد وعد بتكريس نفسه للموسيقى .

ولكن شووينبرج لم يبد اهتماماً كبيراً بعمل كيدج نفسه . وكان يرفض أن يطلع على مؤلفاته ، وينتحل الأعذار لعدم حضور حفلاته الموسيقية وفى النهاية ، انجرف كيدج نحو عالم الرقص . وفى ١٩٣٧ ، إنضمّ إلى فرقة الرقص الحديث بجامعة كاليفورينا ، بلوس أنجلوس ، كعازف مصاحب ومؤلف موسيقى ، وأنشأ فرقته الخاصة لتعزف أعماله لآلات النقر المبكرة . وفى السنة نفسها ، انتقل إلى سياتل ، حيث عمل كمؤلف موسيقى وعازف مصاحب لفصول الرقص التى كان بونى بيرد يقدّمها بمدرسة كورنيش . وأثناء وجوده فى سياتل نظمّ فرقة نقر أخرى ، وجمع آلات غير عادية ، وطاف بها الشمال الغربى . وفى هذا الوقت أيضا التقى بالراقص والكوريوجرافى ميرس كنينجهام ، وكان هذا اللقاء بداية تعاون مع كنينجهام استمر مدى العمر .

وعاد إلى كاليفورنيا سنة ١٩٣٨ لينضمّ إلى كلية ميلز كوليدج ، وكانت

أعماله في هذه الحقبة لا تزال تقليدية تقريباً ، على الأقل وفقاً لمعاييره اللاحقة . وقد أظهر عملاه « موسيقى لآلات النفخ » و« تحوّلات » (كلاهما ١٩٣٨) ولاء مستمراً لنظام شوونبرج المعروف باسم ١٢ ـ توناً ، بينما استطاعت مقطوعته « بناء أول » (١٩٣٩) ، لفرقة نقر ، التي استخدم فيها أجراس الزحافات الجليدية وأصوات الرعد والفرامل ، استطلعت طبقات من الإيقاعات المتداخلة .

ولكن كيدج كان قد بدأ أيضاً يستطلع أرضاً جديدة . فقد استخدم في مقطوعته « مشهد طبيعي تخيّلي رقم ١ »/ ١٩٣٩/ إستريوهات بسرعات مختلفة وبيانو مكتوم الصوت وصنْجاً ، وفي العام التالي ، كتب أولى مقطوعاته لبيانو مُحضّر ، « باشانال »

وفي ١٩٤٢ ، وبعد إقامة قصيرة في سان فرانسسكو وشيكاجو ، انتقل جون كيدج إلى نيويورك التي ظلت موطنه حتى النهاية . وكون من جديد فرقة نقْر ، وقدّم أول عروضه في نيويورك بمتحف الفن الحديث في فبراير ١٩٤٣ . وقد اجتذب الحفل اهتماماً كبيراً ، وإن كان معظمه سلبياً وكان من بين المستمعين الذين اعترضوا على ترسانة جون كيدج الموسيقية الكهربية ، التي شملت أوعية دقيقة وأجراس نقر ومذبذبات نويل ستراوس الذي كتب في صحيفة نيويورك تايمز يقول أن موسيقى جون كيدج بها تشابه لا يمكن إغفاله بالأصوات عديمة المعنى التي يصدرها الأطفال وهم يروّحون عن أنفسهم بالدق على الأوعية المصنوعة من القصدير وأوعية المطبخ ذات الرنين الأخرى » .

وفي ١٩٤٥ ، بدأ انجذاب جون كيدج إلى الفلسفة الشرقية ، عندما بدأ دراسة موسّعة للبوذية الزنّية بجامعة كولومبيا . وقد ترك هذا الاهتمام أثراً عميقاً وباقياً في أعماله . وكان مؤلفه « الفصول » محاولة للتعبير عن وجهة النظر الهندية في الفصول مثل الهدوء (الشتاء) ، والخلق (الربيع) والمحافظة (الصيف) والتدمير (الخريف) وتمثّل السوناتات والإنترلودات للبيانو المحضّر ، وهي دراسة شاملة مدتها ساعة كاملة لقدرات الآلة ، تمثل المفهوم الهندي « للعواطف الدائمة » ، بما فيها العواطف البطولية والشبقية والمدهشة والمثيرة للطرب والأسى .

وفي ١٩٥٠ ، بعد العودة الى الولايات المتحدة من جولة في أوروبا مع كنينجهام ، اكتشف جون كيدج كتاب « إي شينج » (« كتاب التغيّرات » الصيني) الذي يستشيره المرء بعد أن يستخير مجموعة من العملات النقدية (ملك أو صورة) .

وقد أوحى له هذا المنهج بفكرة مؤلفاته التي يبنيها على أساس الصدفة .. فإذا كانت قراءات « إي شينج » يمكن أن تحكمها صدفة « فرّ » عملة ، فلماذا لا يمكن أن يحكم العمل الموسيقي بالصدفة ؟

وبينما واصل كتابة أعمال الصدفة ، طوّر كيدج منظوراً جديداً للمؤلف الموسيقي ، أصبح يعتبر فيه التأليف لا كوسيلة لفرض النظام على الطبيعة ، ولكن كوسيلة لخلق الظروف التي يمكن أن يُكيّف فيها الفن نفسه مع محيطه . وربما كان أنقى مثل لهذه الفلسفة مقطوعة « ٣٣ر٤ » (١٩٥٢) ، التي يقف فيها العازف صامتا على المسرح . ولا محالة ، أن المستمعين قد اضطروا إلى التركيز على أصوات غير موسيقية ، أو في حالة جمهور هادىء بصورة غير عادية ، على قيمة الصمت نفسه .

إسماعيل صبرى

عودة الباروك

مؤشرات عديدة تدل على عودة لطراز الباروك ولروح الباروك ، وهو ما اطلق عليه البعض الباروكية الجديدة néo - baroque — وذلك فى مختلف ميادين الإبداع الفنى فيما يمكن اعتباره ظاهرة فنية وفكرية مثيرة وجديرة بالاهتمام ، ولاسيما وأن هذه العودة لم تقتصر على النخبة والمثقفين ، بل امتدت إلى الجمهور العريض الذى أقبل على الأعمال الفنية التى تستند إلى فلسفة الباروك وروحه ، سواء فى الموسيقى أو الرقص أو الأوبرا أو الأدب أو السينما أو المسرح . ولعل النجاح منقطع النظير الذى حققه فيلم آلان كارنو « كل صباح فى العالم »(الذى تعرضنا له فى عدد سابق من « إبداع ») الذى يروى عبر الموسيقى قصة حياة موسيقار من عصر الباروك وعلاقته المعقدة بتلميذه ، لخير شاهد على الولع الجديد بالباروك (شاهد الفيلم نحو مليونين ومائتى الف متفرج ، وباعت أسطوانة موسيقى الفيلم نحو ٢٠٠ الف نسخة) .

غير ان ظاهرة عودة الباروك تثير فى البداية عدداً من التساؤلات ، فكلمة باروك Baroque فى حد ذاتها كلمة فضفاضة غير محددة المعنى ، فاصل هذه الكلمة التى جاءت من اللغة البرتغالية تشير إلى لؤلؤة غير متناسقة الشكل ، أما عندما يوصف شىء ما فى اللغة العادية بأنه « باروك » فذلك يعنى انه غريب ومعقد وغير مألوف وصارم .

وطراز الباروك ذاته بزغ فى القرن السادس عشر ، وأينع فى القرن السابع عشر ، ووصل إلى غاية تطوره قبل موجتى الكلاسيكية الجديدة والرومانسية العارمتين فى طراز الروكوكو Rococo (١٧٢٠ — ١٧٩٠) (أنظر مقالتى الدكتور ثروت عكاشة فى عددى مارس وإبريل ١٩٩١ من إبداع) . وقد تطور هذا الطراز اصلاً فى إيطاليا ، ثم انتشر فى عدد من الدول الكاثوليكية ، واتسم

بحرية الشكل وكثرة الزخرفة الحلزونية والخطوط الملتفة والمنحنيات التى تنتظم وفقا لهوى الفنان الذى يطلق العنان لنزواته وخياله المبدع بغض النظر عن القواعد المرعية .

وظهور الباروك فى القرن السادس والسابع عشر يعكس لدى البعض أزمة الحساسية الفنية فى أوروبا فى ذلك الوقت وهى أزمة انبثقت عن الصراع بين الإصلاح الدينى والإصلاح الدينى المضاد ، مما زعزع العقائد والثوابت ، وهو أمر نجد له أوجه شبه عديدة مع الواقع فى عالمنا المعاصر حيث تتزعزع العقائد والأفكار والإيديولوجيات التى حكمت رؤيتنا للعالم منذ أواخر القرن التاسع عشر .

وفن الباروك هو فن المؤقت وكل ما هو غير واقعى ، فن الحركة والظل والحلم والخيط الملتوى والتدفق الفوار للمنحنيات المتعرجة والإيقاعات المكسورة عن عمد ، هو فن المراهنة والمقامرة والتلاعب هو فن الشك وعدم اليقين والقلق العميق . الباروك يضع العمود الحلزونى فى مواجهة العمود اليونانى المستقيم إذ أنه يرفض العموديات والخطوط المستقيمة والزوايا القائمة المفرطة الثقة فى ذاتها ، فالعالم الضبابى المتغير الظلال والأشكال الذى يوحى به الخط الدائم الإنماء هو عالم الباروك ، ولعل تذوق اللحظة والمتع الحسية وفرصة العيد والاحتفال المميز لعصر الباروك يجد أساسه الفلسفى فى القلق المستمر من الموت ، فكل شىء زائل وكل جهد أو امتناع هو بلا طائل فالحروب والأوبئة تقدم الدليل اليومى على هذا الشعور بالعجلة وتسارع الزمن .

وليس من قبيل الصدفة أن عالم الباروك كان دائما موضع إدانة من جانب الكلاسيكيين ، وفقا لمقولة « **بنديتو كروتش** » المفكر الإيطالى (١٨٦٦ — ١٩٥٢) والذى كتب كتابا بعنوان « **تاريخ الباروك فى إيطاليا** » (١٩٢٩) أكد فيه أن « كل ما هو فن حقيقى لا يمكن أن يكون باروكيا وكل ما هو باروكى ليس فنا » . وعلى الرغم من ذلك فعصرنا يثبت العكس تماما ، فموجة الباروك تجد أرضا خصبة فى فرنسا التى كانت دائما معادية حتى فى أوج فترات عهود الباروك — لهذا الطراز حيث أنها كانت دائما أرض اليقين والتفكير المنطقى الديكارتى ووطن الكلاسيكية ، والكلاسيكية الجديدة مما يؤكد أن الحساسية الفنية والروح الحقيقية لكل عصر تنعكس فى كل ما يولع به من فنون وما يسوده من طرز ومدارس فنية .

ولعل بداية عودة الباروك اقتصرت على الميدان الموسيقى فيما أطلق عليه « ثورة الباروكيين » « la revoluion des baroqueux » والتى قادها مجموعة من الموسيقيين الهامشيين فى السبعينيات حيث كانوا يركزون فى عزف موسيقى العصر الباروكى (١٦٠٠ — ١٧٥٠) على استخدام آلات العزف المستخدمة حينئذ أو آلات مماثلة لها تماما تاركين جانبا آلات العزف التى استخدمتها المدرسة الكلاسيكية والتى كان أكبر نجومها قائد الأوركسترا الشهير **هيربرت فون كاريان** والتى كانت تركز على عدد العازفين الكبير وعلى استخدام الآلات الموسيقية الحديثة الأكثر دقة وسلاسة والتى يمكن من خلالها تحويل المقطوعات الموسيقية إلى بناء مهيب أملس الواجهة .

أما العازفون « الباروكيون » فكانوا مؤمنين بأن الآلات الموسيقية القديمة رغم خشونتها وعدم إصدارها لنغمات بالقدر نفسه من الليونة والدقة كآلات العزف الحديثة ، فإنها تقدم صورة صادقة حقيقية لموسيقى هذا العصر كما كان يتخيلها ويؤلفها الموسيقيون وكما كان يسمعها متذوقو الموسيقى فى ذلك العصر فتحمل بالتالى شحنة شعورية ونفسية قوية مما ألقى أضواء جديدة ورؤية مبتكرة للإبداع الموسيقى الباروكى . ورغم الحرب الضارية التى شنها الكلاسيكيون على العازفين الباروكيين (وعلى رأسهم

يذكولوس هيرنينكور وخوردى سافال وتون كوبمان وويليم كريستى وجون إليوت جاردنر) فإن مكانة الباروكيين وإسهامهم اليوم ما لبث أن تدعم ولقى الاعتراف ثم الإقبال والولع حتى أن عزفهم لكثير من موسيقى الباروك صار هو المرجع الذى يعتد به فى كثير من روائع الأعمال الموسيقية بدءا من **باخ وجلوك** ومروراً **برامو وماران ماريه وموزار** وحتى **بيتهوفن وبيرليوز** رغم أن الموسيقيين الأخيرين يخرجان عما اصطلح بتسميته بموسيقى الباروك .

والجدل الدائر حول تفسير الاتجاه الراهن للعودة إلى الباروك لم ينته إلى اتفاق ، فهل الباروك ، كما يقول **بنديتو كروتشه** ، هيكل سياسى ونفسى واجتماعى وفنى يتميز به القرن السابع عشر وبالتالى لا يمكن الحديث عن الباروكية الجديدة néo - baroque إلا فى إطار ظواهر إحياء الماضى ؟ أم الباروك هو روح عام ورؤية فلسفية تعبر القرون ، تتجلى أحيانا وتتوارى فى أحايين أخرى ولاسيما فى ميدان الإبداع الفنى باعتبارها رؤية جمالية تميل إلى البعد عن العقلانية وتستند إلى مذهب وحدة الوجود Panthéisme القائل بأن الله والطبيعة شىء واحد وبأن الكون المادى والإنسان ليسا إلا مظاهر للذات الإلهية وإلى الولع بمزج الطرز المتناقضة والأشكال النباتية والثعبانية والميل إلى كل ما هو مثير وجذاب على حساب التأثير الكلى والبنائى للعمل الفنى ؟

فإذا كان الباروك هو هذه الروح العامة فإن ما نراه فى الوقت الحالى فى ميدان التعبير الفنى من تأثر بالفلسفة والرؤية التى ميزت الباروك يمكن اعتباره عودة للباروك أو باروكية جديدة .

وإذا تعرضنا لبعض مظاهر الباروك أو على الأقل الظواهر التى يطلق عليها النقاد والكتاب وصف الباروك فسنجد أنه حتى فى ميدان كميدان الأزياء والذى يرقى فى فرنسا إلى مرتبة الفن الكامل ، فإن مصمم أزياء مثل **كريستيان لاكروا** — والذى يصل ثمن الزى الواحد من تصميمه إلى عشرات الآلاف من الفرنكات يوصف بأنه باروكى لأنه يركز دائما على المنحنيات فى أزيائه وعلى تجاور الألوان الزاهية البراقة ، والشىء نفسه ينطبق على المصمم **كارل لاجرفيلد** الذى يتولى تصميم أزياء كريستيان ديور والذى يستلهم عصور الأزياء الماضية ، وفى هذا « الفن » الاستعراضى المثير الذى يطلق عليه « الموضة » تزايد استخدام وصف الباروك ، إذ أن الذى ينظر إليه بصورة متزايدة باعتباره ناقلاً لرمزه ولقيمته الجمالية ، فالوظيفية تقهقرت وراء « جماليات الشكل النقى » : الإفراط فى الشغف بالأناقة أسلوبا وموضوعا وبالتأثير المهيب الفخيم

من خلال الذهب والأرجوان مما كان يعد دائما الموقف التاريخى الجمالى للباروك .

وفى ميدان العمارة فإن المعمارى الكاتالونى **ريكاردو بوفيل** والذى كثيراً ما يوصف بانه باروكى جديد ، يعرف العمارة بأنها « عملية إخراج مسرحية للفضاء » ، فعنده ، شأنه شأن المعماريين الباروكيين فى القرن السابع عشر ، فإن المثير والجذاب والممتع يحظى بالقدر نفسه من الأهمية إن لم يكن أكثر أهمية من البناء فى كليته وتبدو المبانى التى يصممها مثل « **بلاسيو ابراكساس** » فى منطقة مارن لافاليه القريبة من باريس دائما فى حالة توتّر خاضعة لضغوط وخطوط متناقضة فى رغبة متعمدة منه فى خلق تأثير باهر مما يدخل الرائى فى عالم يختلف عن عالمه العادى ويبعده عما تثيره المبانى الكلاسيكية التقليدية من شعور بالتوازن والاتساق ينبع من البنائية والوظيفية والقواعد المرعية للوصول بالبناء إلى تكامله ، وهو بذلك يبتعد عن الوصية المقدسة للمدرسة المعمارية الدولية الحديثة التى انبثقت من الرؤية المعمارية العقلانية لأعوام ١٩٢٠ — ١٩٣٠ والتى تقول ــ كما صاغها **ميس فاندر روهه** Mies van der Rohe ــ « الاقل هو الاكثر » more is less ــ ولنتأمل أهرام الجيزة على ضوء هذه العبارة . فالعمارة الباروكية تضرب عرض الحائط بكل هذا مؤكدة على الرمز « فوظيفة » المبنى الأولى هى أن يخلق « حدثا » فى النسيج الحضرى التقليدى .

وعلى ضوء ذلك ، يمكن أن نتساءل ما إذا كان التيار **ما بعد الحديث** Iostmodesme فى العمارة ، قد جلب معه عناصر باروكية كما نرى فى مبنى « بورتلاندبيلدنج » للمعمارى مايكل جريفس أو فى القوس الأوليمبى الذى صممه **روبيرت جراهام** لدورة الألعاب الاولمبية فى لوس انجلوس فى عام ١٩٨٤ بل وحتى مدرسة التكنولوجيا المتطورة « hi - tech » الإنجليزية **لنورمان فوستر وبيانو وروجرز** (الذين صمما مركز جورج بومبيدو فى باريس) وذلك فى إبرازهم المثير لدور التكنولوجيا فى العمارة ولبعدها الاسطورى ، فهذه المبانى المستقبلية عن عمد لا يمكن اعتبارها معاصرة بالمعنى الضيق فهى تسعى للمهابة والفخامة التى كانت دائما مميزة لعمارة القرن السابع عشر . بل وحتى فى تعريف العمارة التى يمثلها اليوم **جان نوفيل** زعيم المدرسة المعمارية الجديدة فى فرنسا ومصمم مبنى معهد العالم العربى فى باريس فإنه يقول « إن العمارة هى خلق الصور » مما يجد صداه فى عمارة الباروك التى تؤكد أن الصورة تتقدم وتفوق على الفائدة المجردة او الاستخدام المباشر للمبنى ، فكل مبنى ينظر إليه كوجود رمزى فى حد ذاته يؤثر على نسيج ونمو المدينة .

والشىء نفسه ينطبق على فنون التصميم Design التى تركز على تصميم الأثاث الداخلى وهو فن يتطور بالتوازى مع تطور العمارة منذ عشرين عاما . فقد ركزت مجموعة المصممين القائمين من ميلانو والذين يقودهم **ايتورى سوتساس** وحركة التصميم الإيطالية الجديدة Design nuovo منذ بداية الثمانينيات على رد الاعتبار إلى البعد الزخرفى على حساب البعد الوظيفى لقطعة الأثاث ، فنحن بعيدين هنا أيضا عن التوجه القديم الذى يحدد الشكل على أساس الاستخدام أو

الوظيفة التى يقوم بها للقعد أو المائدة أو المصباح . وهو اتجاه تمثله فى فرنسا مجموعة تطلق على نفسها اسما غريبا هو « بانتظار البرابرة » En attendant les barbares تقودها إليزابيث جراوست والمصمم السويسرى ماتيا بونتى . فالخطوط النباتية والعناصر الأسطورية وتفضيل — أو بالأحرى الفصل — بين الشكل والوظيفة يجعل هذه المدارس الجديدة فى تصميم الأثاث والتى ترفض عادة الإنتاج الكبير حيث أن كل قطعة أثاث هى قطعة فريدة من « النحت الداخلى » ، ذات تأثرات وتوجهات باروكية جديدة . ويواكب هذا التوجه الجديد لفن التصميم الاحتفاء بمصمم الأثاث الكبير جيمار كرائد من رواد الفن الجديد Art noweau فى بداية القرن وإعادة اكتشاف الأعمال الزخرفية للمعمارى الأسبانى جاودى مصمم كنيسة « لاسجرادا فاميليا » (العائلة المقدسة) فى برشلونه ، مما يعطى الانطباع بأن كل المجال الفكرى والنظرى لفن العمارة وتصميم الأثاث أصبح باروكيا أو باروكيا جديداً .

ويمكن ربط الباروكية الجديدة فى فن الرسم والتصوير بلوحات الفنان الفرنسى جيرار جاروت مثل السلسلة التى استلهمها من الكوميديا الإلهية والتى تبدو كأشكال طائرة أو محلقة فى عالم ضبابى تغلفه الأسطورة ، وكذلك بعالم العرض المسرحى ، ولاسيما فى أعمال المدرسة الفرنسية الجديدة التى تربط بين أشكال التعبير المختلفة بل والمتناقضة سواء من الرقص والمسرح والموسيقى والسيرك والبانتوميم لخلق نوع من العروض الكاملة مثل حفل افتتاح دورة الألعاب الأوليمبية الشتوية فى مدينة « البيرفيل » بفرنسا والتى عكست جماليات العروض فيها التركيز على الصورة التى تقدم للعين رؤية مزدحمة ومبهرة . وقد تكاثرت فى فرنسا الفرق والمجموعات التى تركز على العروض الكلية والتى تزاوج بل وتحل محل أشكال التعبير المختلفة .

أما مفهوم « الباروك » فى الأدب فهو أكثر صعوبة فى إدراك وتحديد كنهه ، وعلى الرغم من ذلك يبدو أن الأدب قد تأثر بدوره بهذا الاتجاه العام ، فالأسلوب يعود ليكون الشغل الشاغل بل والأوحد للكاتب ، فالأسلوب يصبح أحيانا مرادفا للكتابة فى حد ذاتها ، ففى فن الرواية أضحى الأسلوب يفوق الموضوع ذاته ، فبعد مضى « عصر العلوم الاجتماعية » ثمة عودة إلى التأكيد على الأسلوب فى مواجهة الأفكار وضرورة تجسيد الأفكار من خلال الأسلوب وحده ، وهو اتجاه جمالى يعيد ربط الوشائج مع البعد البلاغى الزخرفى للكتابة .

ورغم كل ما سبق ، فلا أحد يستطيع أن يزعم بأن هناك عودة إلى عصر باروكى بالمعنى الضيق ، بيد أن الدلائل تتراكم على أن هناك توجها نحو الباروك ونحو شروطه الفنية فى كافة مجالات الإبداع الفنى : فهل إفلاس الحركة العقلانية الحديثة والانهيار الموازى لمفهوم الطليعة avant garde يفتح مجالاً لا نهائيا من الحرية ، فيكون الأساس الذى يستند عليه التوجه نحو جماليات جديدة أو جديدة — قديمة ؟ الأمر بات مؤكداً فى الموسيقى التى تركز فى المقام الأول على البعد الشعورى التعبيرى ، بل، والانفعالى بعيداً تماماً عن إيديولوجية الموسيقى العلمية وما بعد المعاصرة .

بل إن هذه الظاهرة تدعو إلى تساؤل أكثر شمولاً حول ما إذا كانت الفترة التى نعيشها حاليا باروكية من حيث مشاركتها العهود والفترات التاريخية التى وصفت بأنها باروكية فى نوع من خيبة الأمل من الواقع ومن محاولة تغييره ! فالعلم الباروكى كتعبير عن الإحباط فى مواجهة العالم والتقوقع فى ثنايا المتعة الجمالية البحت هو الذى يعود لنا اليوم ، وإذا كانت الأسباب نفسها تؤدى إلى النتائج نفسها ، فيمكن فى هذا الإطار تفسير أسباب بزوغ الباروكية الجديدة الراهنة . فبعد أن ارتدى الفنان المبدع ومتذوق الفنون ملابس الحداد على المعتقدات والأفكار والإيديولوجيات التى حكمت عالمنا طوال المائة سنة الماضية لم يبق فى نهاية القرن ونهاية الألفية الثانية أمامهما سوى اللجوء إلى الجمالية المجردة عن أية غاية كمبدأ وكمرشد فى عالم الفنون ، وأن يتركا أنفسهما للتأثير الحسى المسكر لهذا المبدأ أو هى الحالة النفسية التى تشكل النواة الصلبة للعقلية الباروكية .



رسالة روما :

يحيى حجى

معرض لرسوم جوته فى صقلية

« ما كدت أرى صقلية حتى أحسست أن حياتى
قد غمرها خير عميم ولا نهائى . »

يوهان فولفجانج جوته
من خطاب إلى الدوق كارل أوجست

خلف الصرح الهائل للجندى المجهول ، فى ميدان فينيسيا بقلب العاصمة الإيطالية ، وهو يشرف على أطلال مدينة الأباطرة [منطقة الفورو رومانو .. بما فى ذلك الكولوسّيوم وقوس الإمبراطور أغسطس] .. هذه المنطقة الحافلة بالآثار ، حيث يمتزج فيها التاريخ القديم والوسيط والحديث بتضافر بديع - فى هذه المنطقة ، وفى وسطها بالتحديد ، شيدت مجموعة قصور الكامبيدوليو فوق ربوة ، يمكن الصعود إليها بسلم فسيح ، عريض الدرجات ، يبدو كما لو كان إطاراً ملكياً فخماً . على جانبى هذا السلم يربض إثنان من الأسود الفرعونية ، يتدفق من شدقيهما الماء . والأسدان منحوتان من حجر البازلت الأسود المصقول بعناية فائقة ، تنعكس أشعة الشمس على جسديهما فتتبدد هاربة فى سائر الاتجاهات ، بينما يتألق الأسدان المتشحان بالسواد ، فيزيدهما اللون الأسود وقاراً وجمالاً وسط مساحات الرخام البيضاء ، التى يفيض بها المكان . يفضى صعود السلم إلى ميدان (ماركو أوريليو) ، والميدان فى مجمله ، من حيث الرؤية المنظورية ، يأخذ شكل مربع أميل إلى الانحراف قليلا . تحد الميدان ثلاثة من القصور ، تشكل فيما بينها مربعاً بضلع ناقص ، فأما الضلع الرابع ، الذى يمثل الواجهة الأمامية للميدان ، فتعلو جانبيه تماثيل خيول وفرسان ، من بين هذه المجموعة من التماثيل ينحدر السلم مؤديا إلى ميدان (آركويلى) ، ويعود الجمال الجليل الكامن فى هذه القصور إلى التماثل والتوازن فى التصميم (السيمترية) ، وهذا الانطباع



(١) منظـر مـن صقليـة الـوان مائية جوته بالإضافة لشعار المعرض

بالجلال والمهابة ، سـرعان مـا يقدم الدليل على عبقرية المكان .

ولهـذا الميـدان الـذى صممـه (ميكيـل آنجلو) ، أرضيـة فريـدة الشكـل ، قسمت بخطـوط وأقـواس متقاطعة ، تنشىء فيما بينها وحدات فـراغية ، متخـذة أشكالاً هنـدسية محكمـة التكوين . فى منتصف هـذه الـدائـرة الكبيـرة مـن الخطـوط المتشابكة ، ينتصب تمثال الإمبراطور (ماركو أوريليو) ، كبؤرة للإشعاع ، ونقطة التقاء لألف خط خيالى ، تتابع فى حركة إيقاعية منتظمة .



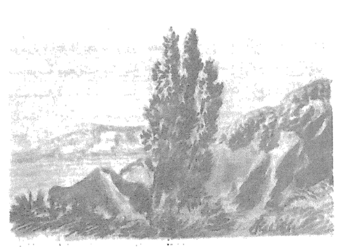
(٢) جوته فى قرية رومانية ، متكئا على مسلة فرعونية قام وألوان مائية رسم تشبباين

وهذا التمثال النادر ، يعد الوحيد بين الآثار الرومانية الذى صيـغ من البـرونـز وبقى سليمـا ، مجسـداً الإمبراطور الفيلسوف شارد الذهن ، مستغرقاً فى استبطان أفكاره .

إن عبقرية ميكيل آنجلو تفيض على المكان بقوة ، فقـد خرج هـذا المنظر العام بصورته الجليلة ، متـدفقاً من خياله الحميم ، مبدعاً الموقع كاملا ، بما فى ذلك تصميم قصر الكامبيدوليو الذى بنى فى عام ١٥٨٠ ، وهو الآن أقـدم القصـور البـاقيـة من عصر النهضة فى مدينة روما . وقد أصبح أهم متحف لفنون الحضارات القديمة وبه قاعة للفن الفرعونى ، فضلا عن الـرسـوم الجـداريـة التى تغطى حوائطه ، واللوحات والتمـاثيل التى أعدت له إبان عصر النهضة .

فى الكامبيدوليو تقيم بلدية روما معرضاً لرسوم الشاعر والكاتب الألمانى (يوهان فولفجانج جوته ١٧٤٩ ـ ١٨٣٢) .. وعلينا إذن أن نبدأ بارتقاء المدخل المهيب للمتحف ، لنكون وجهاً لوجه أمام قاعة الجداريات العملاقة المرسومة بطريقة الفرسكو ، للفنان الإيطالى (كافالير دى آربينو) ، وبين المحاربين والفرسان ، الخيول المطهمة والأسلحة المصقولة بين عالم الفروسية والنبل وأساطير البطولة ، ومعارك رهيبة لا تكاد تنتهى ، محتشدة بآلاف البشر ، فى هذا الجو المفعم بالروح المثالية والخلق ، تتوسط رسوم جوته ورفاقه هذه القاعة العملاقة .

فى الرحلة إلى إيطاليا ، قام جوته بجولته من الشمال إلى الجنوب ، رسم خلالها الكاتب الرحالة مشاهداته . كانت الطبيعة المرتسم عليها ملامح التاريخ ، هدفاً يتجلى أمامه ، فتهيأت فى وحدة متكاملة ، جمعت قدرة الإنسان على الابتكار مع جمال الطبيعة الفطرى . وكانت صقلية تجمع هذه الخصائص دفعة واحدة ... الفطرة وعنفوان الطبيعة ، ولمسات الإنسان الفنية والحضارية ، التى تضفى عليها ترتيباً ونظاماً ذا



(٣) خليج وساحل صخرى قلم رصاص وحبر ـ يونيو ١٧٨٧ جوته به بقع رطوبة

طبيعة خاصة ، تفيض بالعاطفة الإنسانية . تروى آمال البشر نحو المثل العليا ، وتجسد عالم الأسطورة البعيد المنال ، مختزلة التجربة الإنسانية بعمقها فى هذه الآثار . تلك هى صقلية .. جزيرة حكمها الإغريق والرومان والبيزنطيون والعرب والنورمانديون والجرمان والأسبان ، فاجتمع لها من عمق التجربة البشرية ، ما يوفر لها خصوصية متفردة فى الجنوب الأوروبى ، كان لتنوع مصادر المعرفة وامتزاجها ، فى هذه الطبيعة الوعرة ، التى سعى الإنسان لتعبيدها ، أن تجسد فيها العالم الذى التقى به جوته فى مطلع شبابه مع العالم الشعرى الساحر لهوميروس وهيودوس وفيرجيليوس وأوفيد .

كانت الرحلة إذن بمثابة استعادة للذكرى والتقاء الحقيقة ، فتحقق توازنا عاطفياً وجمالياً لعبقرى لا يكف عن الاستكشاف « إن قلبى كالسيل المتدفق الهادر ، فهو أحوج إلى أن يهدهد بالغناء حتى يقر ويسكن ، وإن فى شعر هوميروس لبلاغاً وغنية ولشد ما وجدت فيه مسكناً لدمى الفائر ومهدئا لقلبى الثائر »، ولمدة عامين أخذ جوته يرسم ويدرس الحياة الثقافية والفنية فى إيطاليا ، ومن بين رسومه اختارت بلدية روما أن تقيم معرضا لرسومة فى صقليه ، لما تمتاز به من خصوصيات ، ولأنه عنى بها عناية خاصه ، فكرس قدراته ليحقق المنظر العام والخاص كما احسه ورآه . سجل رسومه بالقلم والريشة ، والأحبار والألوان المائية ، كما رصد

ملاحظاته الخاطفة فى يوميات موجزة ، أعدها بعناية ورؤية نافذة ، مدعومة بمعرفته بتاريخ الفنون والحضارة ، ومقدرة على التقاط اللحظة الملهمة .. جاءت رسومه قوية التعبير ، متجاوزة مجرد امتلاك الكفاءة على الرسم والمحاكاة ، إلى التعبير عن اللحظة العابرة ، ولقد تخطى فى ذلك الظاهر متجها نحو الجوهر ، والروح العميقة للتاريخ المتجسد أمامه كلغز كبير «وبعد الظهر سنزور الوادى الخصيب المبهج ، وبعد فعلينا أن نقطع طريقاً ملتويا بمحازاة نهر أوريتو المتعرج ، هابطين من المرتفعات الجبلية صوب باليرمو ، وذلك من أجل التزود بأخيلة جديدة من هذه الجنة ، ومن أجل ذلك فلا مفر من الذهاب برؤية المصور وعين الرسام ذى الأيدى الخبيرة » . باليرمو ـ الأربعاء ٤ أبريل ١٧٨٧ .

وجوته صاحب الدربة الفنية ، والرؤية التشكيلية ، كانت له خبرات عملية تمكنه من اختيار زاوية النظر للمنظر ، ويترجم أفكاره ورؤاه بسلاسة ويسر ، وبخطوط قوية وبرشاقة ، ناقلاً الحركة ومؤكداً للسكون ، ومعبراً عن السطوح الخشنة والصلبة ، وعن الرقة واللين ، دونما افتعال أو افتقار للتعبير عما يريد ، فضلاً عن أن ريشته كانت أداته الطيعة ، التى تطبع إرادته على الأوراق ، فتحقق لحظات التنوير والإشعاع الجمالى للمنظر ، متخطياً حدود الشكل وأُطره ، إلى ما يكمن به من دلالات ، وهو فيما يرسم ويرصد يصبغ عمله بحس إنسانى صادق . كان جوته عميق الاقتناع بأن فكر الإنسان قادر على عكس الواقع الموضوعى بشكل صحيح ، وقادر على معرفة العالم ، فالإنسان بالنسبة له « ... موضوع فى عالم حقيقى ، وهو موهوب وقادر على التعرف على الواقعى والممكن وقادر أيضا على إبرازهما » ثم يقول « فالعبقرية حتى تكون خصبة ومعطاءة لابد أن تمتلك فكراً منظماً ومثقفاً ، ودربة طويلة الأمد ، لأن العمل الفنى ينطوى على جانب تقنى صرف ، لا يمتلكه المرء ، حق التملك ، إلا بالتمرين والممارسة ،،

لم تكن تلك مجرد قناعات ، تلقى الأضواء على اختياراته وإبداعاته ، ولكنها كانت ركائز ثابتة فى فكره ، حقائق أساسية يتمثلها تجاه كل مشروع جديد . ومع ارتياده لكل تجربة جديدة ، تكون الركيزة هى المزيد من الدراسة ، إعادة القراءة لتجديد الاستيعاب . وكان لانتمائه لحركة العاصفة والاندفاع[1] . أن توجه إلى التنقيب فى الإبداعات الأصيلة ، التى تطفح بروح الابتكار والإبداع ، والتى هى وليدة الأحاسيس والعواطف الذاتية والشعبية الجياشة . وقد وجد فى الملاحم الإسكندنافية ، وفى أناشيد أوسيان البطولية ، والأغانى الشعبية (النيلونجين الجرمانية) القديمة ، وهوميروس والكتب المقدسة ، نظراً لما تمثله من أدب قديم ، وقراءة شعر الشرق والشعر العربى منه خاصة ، وجد فى كل ذلك استجابة حقيقية لمطامح الحركة الجمالية الجديدة . وكانت صقلية واحدة من هذه المواقع التى تمثل فيها التاريخ والملاحم وأناشيد البطولة ، كما كانت أحد الأبواب التى فتحت أمامه بإعادته لقراءة الآداب والفنون على أساس من النزعة الجديدة .

وكما عكف جوته على دراسة الأشعار القديمة والملاحم التاريخية ، من منطلق نزعته الثورية ، عكف كذلك على دراسة الرسم والتصوير ، ودرسهما على يد الرسام (آدم فريدريك إيزر) وهو تلميذ بدوره لأستاذ الآثار ومؤرخ الفن الشهير (فنكلمان) ، والذى نشر عنه جوته

كتاباً عام ١٨٠٥ فى تاريخ الفن بعنوان (فنكلمان وعصره) متأثراً بحادث مقتله المأساوى بتريستا بإيطاليا على يد أحد اللصوص سنة ١٧٦٨ . وكذلك له كتاب آخر عن فن العمارة الألمانية ، دفاعاً عن الطراز المعمارى الذى كان سائداً فى مدينة ستراسبورج ، وهو الطراز القوطى ، الذى اعتبره جوته مشبعاً بالروح الألمانية ، كما رآه يرمز إلى وطنه ، فاعتبره أروع وأرفع أساليب فن العمارة ، فى الوقت الذى نظر إليه المتفرنسون الألمان كأسلوب يدل على مرحلة همجية من التاريخ . وقد واجه بموقفه هذا نظرة فلاسفة التنوير ، الذين رأوا فيه نتاجاً لعصر الإقطاع البائد .

من الواضح أن المشروع التشكيلى لجوته ، كان مشروعاً لم يكتمل ، فلم يحظ بعنايته بالقدر الكافى ، حيث لم يجدّ فى سبيل تقديم نفسه كفنان تشكيلى ، مثلما قدم نفسه كاتباً وشاعراً . وفى هذا الصدد فإن لديه من الأسباب ما يعفيه من هذا الإلزام ...إذن لماذا درس الرسم والتصوير ؟ والإجابة على هذا التساؤل ممكنة ، فهو رجل ثقافة وإبداع ، وكان بطبيعته موهوباً ومحباً للفنون ، مشاركاً فى فعالياتها طوال حياته ، ولما كان مجبولاً على الدراسة ، فقد شغف بدراسة الرسم والتصوير دراسة أكاديمية ، لأنه كان يعى أن لكل فن أدواته وتقنياته الخاصة ، وكذلك إمكانية ووسيلة أخرى للفكر والإبداع ، وما يجوز رسمه قد لا تجوز كتابته ، والجمال الذى ندركه بالعين ، لم لا تعبر عنه لغة الشكل ؟ فتعيد صياغته بطريقة موازية . ولا شك أن تمكنه من موهبة الرسم قد دعم قدراته بإمكانية أخرى ، تعرف لغة الأشكال وأصول التعبير بواسطتها . وجوته فى هذه اليومية الرائعة ، كثف خبراته كشاعر ورسام ، فجاءت العبارة بهذا التميز «فى بعض المساءات ، أخرج لأتجول على ضفاف الشاطىء المتكسر بموجاته . وهنالك من نظرة واحدة ،

أرى القمر مرتسماً ، لا تحجب صفاءه تلك الغيوم المتهدجة . وعلى البحر ، حيث ترتفع الأمواج ، وتصبح أكثر اقتراباً ، فإن ضوء الفنار ، ونار فيزوف[٢] التى تنعكس على سطح الماء ، تتمازج مع تلك الأضواء المنبعثة من السفن ، حقيقة إن هذه الأضواء واختلاطها تقدم مشهداً متفرداً لا يمكن أن يتكرر » إلى شارلوت فون شتاين ٨ يونية ١٧٨٧ .



(٤) خليج فى جنوب إيطاليا قلم رصاص وألوان مائية وأصباغ السيبيا إبريل/مايو ١٧٨٧ جوته .



(٥) خليج ومجموعة أشجار قلم رصاص ، ريشة ، به بقع وآثار رطوبه ، جوته .

كان جوته يتبع كل الأصول الأكاديمية فى رسومه وعرف كيف يجيدها ويتقنها ، فاتسمت بالوضوح ودقة التعبير وقوة الإحكام ، يقول الناقد (جوكين كلوب) الذى يقدم هذه الرسوم فى دليل المعرض « .. مما وصلنا من الرسوم فى نابلى وباليرمو ومن قبلهما فى النزهة الجبلية ، نجد أنه من الصعب بل ومن المستحيل أحياناً تمييز صاحب كل رسم عن الآخر . فإن جوته تلميذ الرسم المطيع لقواعده استخدم (الدليل البصرى)[٣] ومن ثم أيضا (كنيب) ولقد استطاعا أن يلقيا على الأوراق بعناصر وموتيفات يتضح فيها بشدة ، التدفق والسيولة ،، . وبرغم اننا نرى أن ثمة فروقاً تميز عمل كل فنان عن الآخر دائما ، فمما لا شك فيه أن (تشباين وكنيب)[٤] يتجاوزان جوته فى التقنية الفنية ، وأن لهذا الأمر فى الواقع ما يبرره ، فهما فنانان محترفان ومتفرغان للرسم والتصوير ، بينما كان جوته قبل كل شىء هو الشاعر الكاتب الذى يحب الرسم والتصوير ويتقنهما ، ولابد أنه كان ينقطع عنهما حين ينشغل بإبداعاته الأدبية . ومع هذا فقد خلقت رسومه إشكالا حقيقياً للنقاد ، الذين اجتهدوا فى بحث هذه المسألة ، فيعود جوكين كلوب قائلا « .. لدرجة أن بعض الرسوم التى رسمها جوته وتشباين ، تقود فى بعض الحالات إلى نسبتها إلى تشباين أكثر من جوته[٥] ، ورسوماً أخرى أيضاً ترجع إلى الفترة النابوليتانية من حيث النمط وحجم الأوراق ونوعيتها وقت أن عهد تشباين بجوته إلى كنيب . فى حين أن بعض الرسوم ما زالت تشكل حتى اليوم مشاكل شبه مستحيلة الحل من حيث تقنياتها فى التصميم ومعالجة المساحات والإطار الزمنى » فى الوقت الذى يزعم (جيرهارد فيمِّل) أنه « يمكن تمييز الخطوط المتقنة وغير العفوية ، بتواصلها واستمراريتها ، فى بعض رسوم جوته ، والتى تعتبر حرفية أكثر منها إبتكارية ، لا تخفى تأثيرات كنيب عليه . بينما فى حالة التخطيطات والكروكيات العفوية السريعة ، والتى أنجزت بدون اكتراث ، لتسجيل لحظة ما ، فإنها تعد أكثر انطلاقاً وتعكس حساً مستقلاً » . إذا كانت رسوم جوته يغلب عليها تأثير مرافقيه ، وإذا كانت لم تكشف عن عبقرية تشكيلية ، كما يشير فيمِّل « وعلى العكس من ذلك تماماً ، ومن حيث البنية الجماليّة والشكلية الواثقة ، تتضح الأستاذية

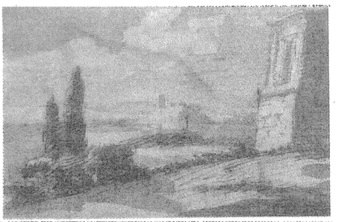
فى الكلمات الشعرية التى يصف بها العناصر نفسها بعد سنوات من رحلته لإيطاليا » .. فإن لكل هـذا النقد فى الواقع وجهـين ، الأول هو أن بعض من يتعرض لجوته بالنقد ربما يزوغ بصره نحو مكانته الأدبية ، وعند ذلك تجـرى المقارنـة بين قيمتـه ككـاتب وقيمتـه كرسـام . والـوجـه الأكثـر مـوضوعيـة ، هو أن لـرسوم جـوته وجـوداً مستقلاً فعـلاً ، عبر بـه عن طاقاته وثقافته التشكيلية والجمالية ، واستطاع أن يجسد أفكـاره بصدق وحساسية . وأغلب الظن أن مكانته الرفيعة كأديب وشاعر ، كانت حائلا أعـاق تقييمه كـرسـام مفعم بـروح تعبيرية عالية

لم تقتصر أهتمامات جوته على العناية بتسجيـل الآثـار التـاريخيـة فقط ، ولكنها وسعت لبحث جوانب أخـرى من وجوه الحياة بالجزيرة ، فتراوحت الرسوم واليـوميات مـا بين دراسـة وتسجيل النباتات والعملات المعدنية

والصخور والبحار والآثـار والعمارة والفنون ، فأبرزت الرحلة كونه فناناً وأديبـا ورحالـة باحثـا « إن الجذور الدرنية الصفراء لنباتات السولانوم[٦] وانتشارها جنباً إلى جنب مع الزهور الحمراء بشجرة الدفلى ، تجعل عبور الممـر مثيراً للبهجـة ،، عـلى طـريق مسينـا ٨ مايـو ١٧٨٧ . ولقد تـرك أوراقاً عليها تخطيطات لأنواع مختلفة من النباتات البرية والجبليـة مزودة بشـروح وتـعليقـات ومـلاحظـات تفصيليـة ، وأوراقاً أخـرى لرسـوم نباتية متقنة ودقيقة ، تتميز خطوطها بـالرشـاقة والليـونـة ، بعض هـذه الرسوم يمتاز بحساسية شاعـرية ، والبعض الآخر يشبه الـرسوم التى تصـاحب المعاجم ودوائـر المعـارف فضـلاً عن رسـومـه وتعليقـاتـه وتخطيطـاته التى عنيت بـالمحفورات والنقوش التى تزين العملات الصقلية القديمة ، ذات الطراز الكلاسيكى » هـذه المرة أستطيـع إضافـة خبـرة أفضـل لمعـرفتى ، وأنـا ممتن لكـل ما تعلمت من مشاهـدتى لمجموعـات أمـير تـوريمـوتسـا ، فلقـد اغنت



(٧)راس مكلل بالغـار قلم رصاص وريشـة وحبـر سيبيا عـلى ورق ابيض شتاء ١٧٨٧ جوته به بقع وآثار رطوبة .



(٦) منظر ومقبرة تيرونى ريشه وحبر سيبيا والوان مائيـة على ورق رمـادى ٢٥ إبريـل ١٧٨٧ جوته



(٩) خليج وساحل واحراش ريشة وحبر . والوان مائية ١٧٨٧ جوته

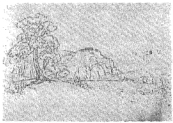
معلوماتى ومداركى ، ولذا فقد شعرت أنه ليست بى حاجة ملحة للاستعانة بمجلد تاريخ الفن الضخم للأستاذ فنكلمان ، فلقد كان الأمير متخصصاً فى دراسة صك العملات والميداليات وغيرها ، وقد كان متابعاً قديراً لمثل هذا النوع من الدراسات منذ زمن بعيد » قطانيا ـ الخميس ٣ مايو ١٧٨٧ .

ترك جوته العديد فى اليوميات والملاحظات من تلك العملات والمسكوكات ، مصحوبة برسوم تفصيلية ، وأخرى سريعة تبين براعته كرسام للوجوه ، فى خطوط هذه الرسوم تظهر التعبيرات التى تميز الوجوه الرومانية ، من قوة البدن والنبل والفروسية ، وكذلك السمات والخصائص التشريحية لوجوه أهل صقلية فى ظل الحضارة الرومانية .

وليس غريبا أن تتنوع الرسوم ما بين التدقيق والتقصى العلمى ، وما بين الانفعالات الخاصة بالطبيعة ، فتارة بدا كما لو كان مختصاً وباحثاً ، وتارة أخرى فناناً صاحب سجية منطلقة . وقد بينت رسومه لعناصر الحياة اليومية ، مدى الإعجاب بطبيعة صقلية . فى هذه الرسوم المأخوذة من الطبيعة مباشرة كمناظر خلوية ،

غلبت عليها مساحات الخطوط الأفقية التى ركبت عليها عناصر الطبيعة كبعد ثان ، جاءت هذه العناصر الرأسية فى حجوم متناسبة مع المساحات المستطيلة للمنظر فتنوعت الأحجام بالضرورة بين قريب وبعيد بحسب قواعد المنظور «ما يمكن رؤيته ، لا يمكن تسميته بالطبيعة ، بل هى مجموعة من اللوحات رسمها فنان ، وقام بصفها واحدة إلى جانب الأخرى بتدرج خفى » .

كانت صفة « القديم » خاصية تميز صقلية ، ذلك بفضل التراكم التاريخى والحضارى ، وشواهد ذلك كثيرة وتملأ الجزيرة ، عديد من الأشياء والأطلال يمكن رسمها ورصدها ويمكن أيضاً وضع الملاحظات والتوصيات حولها . كان جوته يدرك قيمة وفائدة سبره وارتياده لعوالم هذه البيئة ، كما كان يسعى لإحياء الروح الشاعرية الكامنة عبر القرون فى هذه الآثار والأطلال « من المنخفض يممنا



(٨) معبد على ساحل صخرى قلم رصاص رريشة وحبر جوته

مستسلماً لهذه الرغبة بدرجة عالية من القبول والسرور ، والتى كانت تدفعنى دائما بكل قوة : فى ذلك البلد الجدير بالإعجاب ، والذى كان يمنح الحياة قدراً هائلا من التجسد الشاعرى .. حيث كنت وأينما ذهبت ، سواء كان ذلك فى البحر أو الجزر أو الموانى .. » تاورمينا الثلاثاء ٨ مايو ١٧٨٧ .

حفلت يوميات جوته بالإشادة برفاقه ، والاعتراف بجهودهم المخلصة فى إنجاح مهمته ، وكيف كانوا يقبلون على العمل بجدية ، كلما أملت عليهم طبيعة المكان ما تفيض به من جمال ، وكلما شعروا برغبة حقيقية فى تحقيق هواجسهم الفنية . وكانوا يرسمون بعضهم البعض كتذكارات كلما باح لهم أحد المواقع بأسرار كانوا يفتشون عنها ، فكما رسم جوته رفاقه فى مواقع العمل ، رسموه أيضا حينما تستغرقه التأملات « كنت أدركت أن تشباين غالباً ما يراقبنى بحذر . وقد لمحته وهو يحاول أن يرسمنى .. فاللوحة جاهزة ، فاتخذت وضعية تلقائية تماما بملابس السفر ، وكنت متشحاً برداء أبيض ، وجالساً على مسلة ملقاة أرضاً .. وأخذت أتأمل بعمق فى



(١٠) دراسة لنبات   قلم رصاص   على ورق ابيض؛ به بقع وآثار رطوبة   جوته

وجوهنا لأعلى صاعدين نحو أحد المسارح القديمة ، توقفنا قليلاً بين أطلاله .. يا لهذا المسرح إنه يستحق أن يعنى به معمارى خبير ، مستخدما خبراته فى وضع التصميمات اللازمة لعملية ترميم جادة ، فكم أتمنى لو تحققت هذه الفكرة الآن ، ولو حتى على الورق . وبعد .. فسنحاول الآن أن نشق طريقنا عبر عالم النبات صوب المدينة » تاورمينا الاثنين ٧ مايو ١٧٨٧ .

كانت تحدو جوته أهداف وآمال عريضة فى هذه الرحلة ، ولما كانت تتميز بالطابع الفنى فقد استعان بثلاثة من المصورين ، شاركه كل منهم فى مرحلة واحدة من مراحلها ، وقد قضى اتفاقه معهم على أن يمتلك الرسوم نظير أجر متفق عليه بينهم . فتكوّن لديه فريق عمل تمكن به من إنجاز أفكاره التى خطط لها ، وفى هذه اليومية يعرب عن سعادته لصحبة الرسام كنيب الذى وثق فى مهاراته « كنت شاعراً بالفضل والارتياح الكامل ، لوجود فنان معى نشط وذى قيمة ، يوحد محاولاتى العديدة والمتفرقة ، والتى تمكنت من حفظها كمجموعة لتخيلاتى المسبقة ، والمختارة بإحكام من أماكن وجهات هامة ذات طبيعة خاصة ، كان بعضها محققا فى تخطيطات ، والبعض الآخر كان لوحات تامة . ولقد كنت

أطلال قرية رومانية » الرحلة لإيطاليا ٢٩ ديسمبر ١٧٨٦ .

ورغم ما يمكن أن يقال عن الموهبة الإبداعية لجوته كرسام ، وما جرى من مقارنات بين رسومه وكتاباته ، ومن وقوعه تحت تأثيرات فنية من رفاقه الرسامين ، ومن وجود تأثيرات مجهولة لم يحددها النقاد بعد ، ولم تحسم هذه القضية حتى الآن برغم مرور ما يزيد عن مائتين وخمسين عاماً على وفاته . رغم كل ذلك فإنه رسم وصور بجدية وصدق ، بإخلاص ومهارة ، وبأصول وقواعد صحيحة واثقة ، متبعاً التقنيات التشكيلية المعروفة حتى عصره . وترك بذلك تراثا تشكيلياً ، تميزت مفاهيمه الجمالية بنوع خاص من الكلاسيكية لا تنقصه الواقعية ، ربط بين الجوهر والظاهر وبين الشكل والمحتوى . وتراثه التشكيلي قيمة تضاف لمساهماته الإنسانية ، فبدوره ساهم فى تنوير أفكاره بروافد تعبيرية ذات فعالية ، وطريقة لقراءة الواقع بعين أخرى ، وكان وسيلة تمده بمفردات استخلصتها تجربته الذاتية بملامسة الواقع المرئى ومعايشته فتأثر أدبه بنظرة الفنان والشاعر والإنسان . وفى رسمه كما فى أدبه ، وقف عند الطبيعة بمعناها الشامل لم يتجاوز حدودها ، ولم يستمد من مصدر غيرها ، فكانت عنده المنجم الذى لا ينفد ، والمنبع الذى لا ينضب ، وكما يرى فهى التى تخلق نوابغ الفن وتلهمهم أسرارها .

كان جوته فى السابعة والثلاثين حين قام برحلته هذه ، وفى رحلته لصقلية التى دامت نحو ستة أسابيع من ٢٩ مارس حتى ١١ مايو سنة ١٧٨٧ أنجز فيها عشرات الرسوم عرض منها ما يزيد عن الستين رسماً متنوعاً . وفى رسالة إلى الدوق كارل أوجست فى ١٧ ، ١٨ مارس ١٧٨٨ ،

بعد استغراقه فى تأملات ذاتية وشخصية . يحاول فى نهاية تردده وعدم يقينه أمام اختياره بين جوته الشاعر والرسام ، والاهتداء إلى الدور والموقع الذى يتخذه ، الوجود الذاتى والموهبة الشعرية ، يقول جوته

« أستطيع أن أقول وأنا مستريح البال ، بعد عام ونصف من الوحدة .. كيف وجدت ذاتى ؟ ! وجدت أننى فنان » .

---

(١) العاصفة والاندفاع : هى حركة أدبية فنية ، سعت إلى تحرير الثقافة الألمانية ، من تأثير وسيطرة العقلانية الكلاسيكية الفرنسية ، لما تفرضه من قيود صارمة ، يؤدى اتباعها إلى التكلف الزائد والافتعال ، مما ينتج عنه الافتقار للصدق والأصالة ، ومن ثم تزييف الأحاسيس الطبيعية عند الإنسان .

(٢) فيزوف : بركان قريب من نابلى ، ثار عام ٧٩ ميلادية وغمر فى لحظات مدينتى بومبى وهيكولانو وقضى عليهما نهائياً .

(٣) الدليل البصرى Guida Stilistica .. وهى عبارة عن نافذة صغيرة مقسمة إلى مربعات متساوية بسلوك مشدودة ينظر من خلالها الرسام للمنظر ليسهل عليه تقسيم مساحاته ومعرفة نسب الأشكال لبعضها . وهى طريقة شائعة فى الرسم .

(٤) كنيب وتشباين فنانان ألمانيان شاركا جوته فى جولته لإيطاليا ، كنيب شارك فى رحلة الجنوب ، وتشباين فى الشمال .

(٥) هذا الرأى مبالغ فيه ولا يعتمد على دليل مادى ، وربما يرتكز استنتاجه هذا لكون جوته ليس رساماً محترفاً كتشباين كما أنه ليس من الممكن لرجل فى مثل مكانة جوته أن يخفى حقائق من هذا النوع .

(٦) ونبات السولانوم حسب قاموس المورد Solanum هو نبات المَغْدْ وهو من الفصيلة الباذنجانية .

فاطمة موسى محمود

رسائل غسان كنفانى

من الفنون الادبية التى نفتقدها فى منشوراتناالعربية مجموعات الرسائل الخاصة لكبار الكتاب وهى تشكل فى الغرب مادة يعنى بها القراء والباحثون ، ويتهافت عليها الناشرون خاصة إذا كانت رسائل صادقة ، لم يحررها الكاتب وعينه على قراء المستقبل .

ولا نكاد نعرف أديبا كبيرا فى الغرب لم تجمع رسائله بعد مماته وتنشر ، يجد فيها القارىء الصورة الواقعية ، للأديب كإنسان ويبحث فيها الناقد عن عقيدته فى الفن ، وغير الفن ، وعن بذور إبداعه ، ومسار نضجه وتطوره أما فى العربية فلا نكاد نحفل بأدب الرسائل ، وإذا وضعنا ترجمة للأديب بعد وفاته أفرغنا صورته من ملامحها البشرية المميزة ، وصورناه ملاكا ، وعملاقا ، أو نموذجا ، لما يجب ان يكون عليه الإنسان الكامل ، فى نظر أوساط الناس !

من منا فى ذكرى اديب كبير أشار إلى صراعه البطولى مع الإدمان ، أو فى الحديث عن فنان راحل ذكر حبه للمال وحرصه علية (فيما عدا الحديث عن ؛ توفيق الحكيم لأنه هو نفسه رحمه الله - اتخذا من بخله المزعوم مادة للتفكه)؟

ولا يقتصر التعتيم أو التجهيل بصورة الفنان الحقيقية على ما قد يعتبر من عيوبه أو نقاط ضعف فيه ، بل يمتد إلى جانب من شخصيته ، لصيق بفنه وإبداعه هو حياته العاطفية

ولا يجهل احدنا أن الفنان أو الأديب يعشق مرة وربما مرات ويبقى الحب فى حياته مصدرا لإلهامه ، وينبوعا لحيويته لأن الفنان الحق يعرف كيف ينجو بنفسه وفنه إذا أعزقه السيل من أى صوب وهدده بالدمار .

فإذا وقعت لنا رسائل حب حقيقية لنجم فى سماء الأدب العربى وشهيد للكفاح الوطنى كغسان كنفانى ، فقد وجب علينا الشكر لغادة السمان ، إذ أتاحت لنا مشاركتها فى كنزها الخاص ، والاطلاع على طرف من حياة أديب مضى فى طريقه إلى آخر

المطاف ودفع حياته ثمنا لتمسكه بقضيته وحريته فى الكتابة عنها .

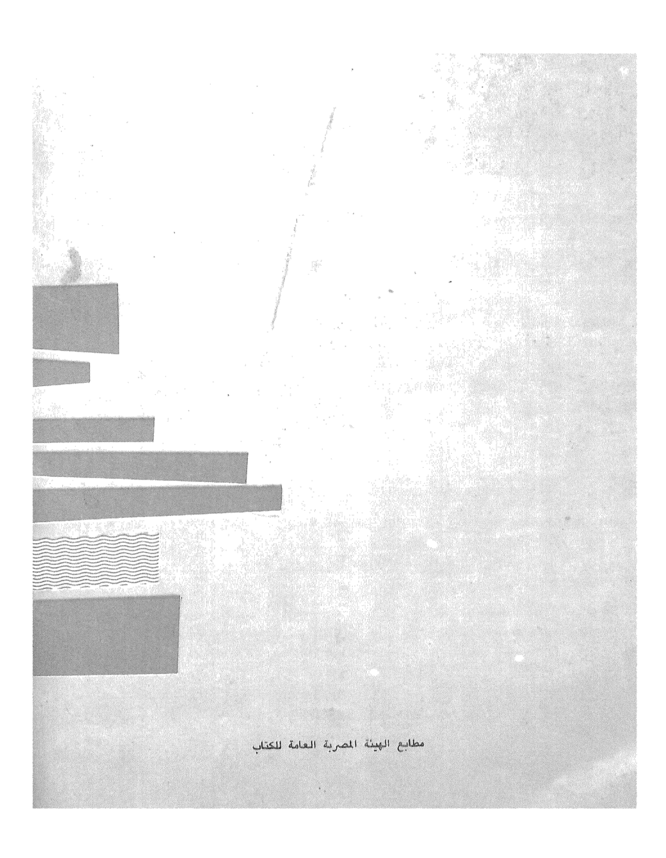
وغادة السمان اديبة جديرة بان يفرد لها فصل كامل فى كل منشور يصدر عن الأدب والحرية ، ونشرها اليوم لرسائل غسان كنفانى إليها تكريم له حقا ، لأن فيه تذكيرا **بإنسانيته** وبقضيته التى يلقى الرجال والنساء من البشر فى سبيلها حتفهم تجللهم التصريحات والتكـذيبـات وتفـرق مـلامحهم الكليشيهات ومأثور الكلمات الميتة . ومن يقرأ ماكتبته غاده السمان بعد غتيال غسان كنفانى مباشرة يدرك أنها فطنت منذ البداية أن طريقتنا العربية فى تكريمه ستجعل منه تمثالا من الشمع يختفى به ميتا بعد تجاهله وقتله حيا .

كتبت من ڤينا فى ٢٥ أغسطس ١٩٧٢ (وكان اغتياله فى ٨ يوليو السابق ظاهرة اضطهاد الخالدين خلال حياتهم على الأقل إهمالهم ثم (توثينهم)بعد مماتهم ليست ظاهرة عربية فقط ، إنما هى ظاهرة عالمية وتقليد قديم ربما كان السبب أن الفنان هو بحكم طبيعته كفنان عاجز عن صب نفسه فى القوالب الاجتماعية المرغوبة . . نجد الفنان محملا برسالة غير اعتيادية وخارقة ، ولكن دماغه المختلف مركب على جسد كأجساد الآخرين له . . وبعد أن يمضى جسده . . . وتنتهى مسيرته فى درب الآلام ، يبدءون بعملية تمليده . . . أقول ذلك ، وفى ذهنى عشرات السطور التى كتبها كثيرون حول كاتب **قصة فلسطينى لقى مصرعه مؤخرا ... ولم يكتب اليهم كلمة طيبة خلال حياته ... ولو طلب إليهم ان يكتبوا عنه قبل ان يعرفوا بمصيرعه لكتبوا اشياء مختلفة تماما »** . (**الجسد حقيبة سفر** ، ١٩٧٧) .

وإذا كانت **غادة السمان قد أطلقت قذيفتها بهذه الرسائل « على ذاكرة النسيان العربية حتى ... لا ترى الغبار يتراكم فوق وجهه »** كما تقول ، فهى تحييه أمام ذاكرتنا إنسانا من لحم ودم ، وتخُرج صورته من أكفان اللغة الرثة ، والكليشيه المبتذل ، إلى عظمة الفعل الحى .

والتزام **غادة السمان** كان دوما **بالحقيقة** ، **بالصدق** ، **وبالحرية** ألم تقل عندما سئلت عام ١٩٨٢ عن رأيها فى انتحار **خليل حاوى** (الأديب اللبنانى الذى انتحر خجلا من أن تلتقى عيناه بعينى جندى إسرائيلى فى بيروت بعد الغزو) : « **انا فنـانة ادين بـولائى للحقيقـة وحـدهـا ، وبـالتـالى انـادى بالحرية ... حرية الفنان فى ان يعبر عن ذاته كما يشاء هو بملء إرادته : ينتحر او يكتب ، او يقاتل ، او يعتزل الكتابة وينصرف إلى تربية الأبقار ... فالكلمة التى تولد بعملية قيصرية لا تعيش** (**تسكع داخل جرح** ، ١٩٨٨ .

تحية **لغادة السمان** الأديبة والإنسانية الطليقة دائما ، ولعلها لا تنتظر موتهم لتعترف برجالها الآخرين كما اشارت و « **بالنار التى اوقدوها فى زمنها وحرفها** » وهى القائلة : « **إذا لم تلهبنى كل صباح تلك الفرحة المتاججة المجانية لمجرد انى حية ومعافاة ، وممتلئة بشىء حار يضىء اسمه المحبة لا اقدر على مواجهة اوراقى ولا على الهبوط للسباحة داخل محبرتى** » وحفظ لها دوما قدرتها على القفز فوق الأسوار .


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

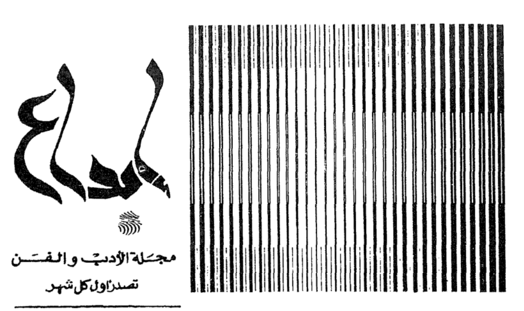
العدد الحادي عشر • نوفمبر ١٩٩٢

إبداع

الحداثة وما بعد الحداثة

إيهاب حسن
محمد عيد
مراد وهبة
اليكس كالينيكوس
بشير السباعي
محمود أمين العالم
فردريك جيمسون
ماجي عوض الله
أحمد مرسي
مادان ساروب
ميرفت دياب
عابد خزندار
بوشبيدر
عبد المقصود عبد الكريم
أحمد عبد المعطي حجازي

نص مجهول لطه حسين



رئيس مجلس الادارة
سمير سرحان

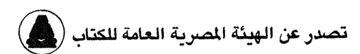
رئيس التحرير
أحمد عبد المعطي حجازى

نائبا رئيس التحرير
سليمان فياض حسن طلب

مدير التحرير نصر أديب

المشرف الفنى نجوى شلبى





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٥٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨.٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد



السنة التاسعة ● نوفمبر ١٩٩٢ ● جمادى أول ١٤١٣

هذا العدد

أحمد عبد المعطى حجازى

الحداثة .. لا ما بعدها !

نحن جميعاً مشغولون بالحداثة وما بعد الحداثة . ليس فينا من يستطيع أن ينكر هذا . والدليل أننا جميعا نلهج بذكر زعماء الحداثة وما بعدها من أول دو سوسور وليفى شروس إلى ميشيل فوكو وجك دريدا وفرانسوا ليوتار .

ونحن نتسقط أخبار هؤلاء السادة ، ونتلهف على اقتناء ما يترجم من مؤلفاتهم ، ولو كانت الترجمة العربية أكثر إنغلاقا علينا من الأصل الذى لا نعرف من لغته القليل أو الكثير . ومع ذلك فنحن نقرأها ، ونصطنع الكتابة بأساليبها ، ونتباهى برُطينَاها فنتحدث عن الإشكالية والخطاب ، وعن الرمز والبنية ، والدلالة وإعادة إنتاجها ، والتفكيك والتوليد ، والتناص والمثاقفة ، والثنائى والضِّدِّى ، والتاريخ والتاريخانى .. إلخ .

بل إن المشكلة التى نواجهها لا تتمثل فى إنكارنا الاهتمام بهذه الأسماء وهذه الأفكار وهذه المصطلحات ، وإنما تتمثل على العكس فى ادعائنا الفهم وإنكارنا وجود أية عقبة تحول بيننا وبين ذلك . أما الكارثة العظمى فتتمثل فى ادعائنا الإنتساب لها والانتماء لثقافتها ، وهو خلق معهود فى الجماعات المهزومة وفى عصور الانحطاط .

ومن المؤكد أن أى مثقف غربى سوف يصدم صدمة عظيمة حين يقدر له أن يشهد مجلساً من مجالسنا ، لأنه سوف يفاجأ أولاً بأننا نتحدث عن ثقافته هو لا عن ثقافتنا نحن ، وسوف يفاجأ فوق ذلك بأننا نتحدث عن ثقافته بثقة لا يعهدها فى نفسه أو حتى فى أساتذته المختصين .

هذا هو المشهد الذى لا نخرج منه أنفسنا ، والدليل هو هذا المحور الذى خصصناه لقضية الحداثة وما بعد الحداثة ، وخصصنا له فى هذا العدد مائة صفحة لا تشير فيها صفحة واحدة إلى أى مساهمة عربية فى هذه القضية المثارة .

ولا يظنن أحد أنى بهذه الملحوظة الأولى أشكك فى الحداثة كمبدأ أو أعارض الاتصال بها وترجمة ما يصدر عنها فى أفكار نظرية وأعمال إبداعية . وكيف يكون هذا موقفى والحداثة هى المناخ العام الذى نشأت فيه وخرجت منه أنا وجيلى كله ؟ بل إننى انتمى لجيل يعتبر الجيل الرابع او الخامس فى أجيال الحداثة المصرية التى يتوهم البعض انها بدأت قبل عشر سنوات أو عشرين ، والحقيقة انها بدأت فى اللحظة التى أخذ فيها **الشيخ حسن العطار** يقول « **إن بلادنا لابد أن تتغير احوالها ويتجدد بها من المعارف ما ليس فيها** » ، وأخذ فيها أعضاء مجلس شورى النواب الذين اجتمعوا فى القاهرة فى يناير سنة ١٨٧٩ يتحدثون عن « **روح العصر الجديد** » وذلك فى ردهم على خطاب العرش الذى ألقاه **الخديو إسماعيل** .

فإذا اعتبرنا هذه إرهاصات أو سميناها « **حداثة اولية** » كما يفعل الأوربيون حين يكتشفون فى أدب العصور السابقة عناصر تنتمى إلى العصور الحديثة — اقول إذا أهملنا هذه الموجة الأولى لأن العناصر الإحيائية غلبت عليها ، فليس هناك ما يبرر لنا إهمال الموجات التالية التى حملت جيل **طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم وسلامة موسى وإسماعيل مظهر** ، ثم جيل **زكى نجيب محمود ويحيى حقى ونجيب محفوظ ولويس عوض ومحمد مندور** ، ثم جيل **عبد الرحمن الشرقاوى ومحمود امين العالم ويوسف إدريس وبدر الديب وفؤاد زكريا** ، ثم جيل **صلاح عبد الصبور وإدوار الخراط ونجيب سرور ومحمود دياب ومحمد عفيفى مطر** .

هذه الأجيال إذا لم تكن قد جاءت من الحداثة فمن أين جاءت إذن ؟

وإذا كان المؤرخون الأوربيون ينسبون للحداثة أمثال **ڤيون** Villon الشاعر الفرنسى الذى عاش فى القرن الخامس عشر ، ودن Johon Done الشاعر الإنجليزى الذى عاش فى القرنين السادس والسابع عشر ، فكيف ننفى الحداثة عن **المازنى وعبد الرحمن شكرى واحمد زكى ابى شادى وعلى احمد باكثير** ؟ .

صحيح أن الحداثة كما أشرنا موجات ومراحل . وكما أن هناك حداثة اولية فهناك حداثة أو حداثات اكثر نضجا يختلف الأوربيون فى التأريخ لها ، فمنهم من يحصرها فى عام بالذات هو عام ١٩٢٢ الذى ظهرت فيه رواية « **اوليس** » **لجيمس جويس** وقصيدة « **الأرض الخراب** » **لإليوت** . ومنهم من يراها ممتدة فى عدة حركات أدبية بدأت بالرمزية وانتهت بالسوريالية . ومن هؤلاء المؤرخين من يجعل باريس عاصمة للحداثة ، ومنهم من يجعلها لندن ، ومنهم من يجعلها ڤيينا أو برلين — وليست العصبيات القومية بعيدة عن هذه المدن والتواريخ — حتى نصل إلى المرحلة الراهنة التى تعد ثمرة للحداثة ونقداً لها ، وهى التى يسمونها « **ما بعد الحداثة** » ويجعلون عاصمتها نيويورك أو الولايات المتحدة ، حيث ظهر عدد من مفكريها ونقادها **كإيهاب حسن وإدوار سعيد** ، وحيث يتوفر شرطها الجوهرى ، وهو المجتمع الذى تجاوز الصناعة ، فإذا كانت الحداثة هى ثقافة المجتمع الصناعى أى ثقافة المدينة الحديثة ، فما بعد الحداثة هى ثقافة ما بعد الصناعة ، ثقافة الحاسب الآلى والمصنع الذى يعمل بغير عمال ، أو هى ثقافة الرخاء والتخمة بالمعنى المادى والعقلى على السواء .

لقد ظهرت الحداثة الأوربية فى أعمال أدبية تدور كلها حول الحياة الاجتماعية والفردية فى المدن ، باريس فى

شعر بودلير وروايات بروست ، ولندن فى شعر إليوت ، ودبلن فى قصص جيمس جويس ، وكانت الانقلابات التى طرأت على المجتمع والفكر والسياسة والأخلاق هى موضوع هذه الأعمال التى قامت بمغامراتها فى عالم النفس واستمدت منه أساطيرها وخيالاتها المتجسدة والمجردة ، وضربت بالأشكال التقليدية والمنطق الموروث عرض الحائط ، معتمدة فى كل هذا على نظريات داروين وماركس ونيتشة وأينشتين فى علوم الطبيعة والمجتمع والإنسان .

لكن التجربة ـــ الغربية ـــ أثبتت أن هذه العلوم أقل دقة مما كان يظن من قبل ، وأن الحقيقة فيها نسبية مخلوطة تتأثر بالسلطة والأفكار الموروثة وأحداث العصر ووجهات النظر الشخصية ، فلابد من مراجعتها مراجعة تعتمد قبل كل شىء على تحليل أدوات المعرفة ونقدها ، أو ما يسمونه الآن بالتفكيكية على اعتبار أن الحداثة تنظر فى المعرفة من حيث هى تركيب وبناء ، على حين تحاول ما بعد الحداثة تفكيك هذه الأبنية لتتأكد من سلامة عناصرها وخلوها من التزييف .

هكذا نرى أن الحداثة الغربية ليست تاريخا فحسب ، بل هى جغرافية أيضا ، ولهذا تتطور الحداثة وتتغير أزياءها وعواصمها بتطور التاريخ وتحوله من عصر إلى عصر ومن مكان لمكان . ومن هنا ينبغى الكلام عن الحداثة بالجمع لا بالمفرد . فالحداثة الغربية حداثات . نراها فى باريس منذ أواسط القرن الماضى وقد اتخذت مظهراً بوهيميا وتجلت فى الشعر والتصوير والموسيقى ، ثم نراها فى لندن منذ بدايات هذا القرن وقد اتخذت مظهراً أقل تحرراً وأكثر رصانة وتجلت قبل كل شىء فى الرواية التى ظهر فيها جويس ، ولورنس ، وفرجينيا وولف . وإذا كانت الحداثة الألمانية قد عبرت عن نفسها فى أعمال الانطباعيين الألمان من الشعراء والمصورين ، فقد ساهمت فيها فيينا بأعمال فرويد وشوينبرج .

فإذا كانت الحداثة الغربية نفسها مجموعة من الحداثات فالأقرب إلى المنطق أن تكون للمصريين أو للعرب عامة ، حداثتهم الخاصة التى كان ينبغى أن يكون لها لكان فى هذا المحور .

لا أنكر بهذا الطابع العالمى للحداثة . هذا الطابع الذى يتمثل فى رفض المسلمات ، والوقوف من التراث على بعد كاف ، والرغبة فى إعادة اكتشاف كل شىء واختباره اختبارا شخصيا ، والجراة على معالجة الموضوعات المحظورة ، والخروج على الأساليب والتقنيات السائدة . لكن هذا كله لا يمكن أن يتحقق من خارج الثقافة القومية .

نعم ، قد يكون الدافع أو المثير أو الشرارة الأولى عنصراً خارجيا ، وهذا ما لا يستطيع أحد أن يدفعه أو يعترضه ، لأن الثقافة بطبيعتها حوار إنسانى دائم ، لكننا لن نخرج من حالة الانفعال بالعناصر الخارجية المجلوبة إلى حالة الفعل والإبداع والتغيير ، إلا حين نشتبك مع ما نطمح إلى تحديثه أو إعادة خلقه فى جدل داخلى حى عميق ، لا يهم فيه مدى التناقض أو مدى البعد القائم بين سلبه وإيجابه . فسواء كان التناقض جزئيا أو كليا ، وسواء كان الجديد قريبا من القديم أو بعيداً فسوف تكون النتيجة لا محالة إيجابية ، وسوف تكون الثمرة ناضجة والأثر شاملاً عميقا ، على حين يظل النشاط محصوراً فى دوائر مغلقة ، ويظل الأثر سطحيا محدوداً إذا ظللنا نذكر ـــ كما نفعل الآن ـــ أسماء بعض الأوربيين ، ونكتفى بترجمة كتاباتهم على غير خطة أو

نظام ، ظانين أننا بهذا وحده ندخل تاريخ الحداثة أو ندخل جغرافيتها .

لقد كنا على علم تام بهذا المبدأ ، وسوف ترون أن الطابع النقدى فى محورنا عن الحداثة وما بعد الحداثة واضح تمام الوضوح .

●

لكن مشكلة الحداثة تهون إذا قورنت بمشكلة ما بعد الحداثة ، فالمسافة التى تفصل بين تاريخنا وتاريخ الحداثة ــ على طولها ــ مسافة منظورة ، والحداثة على كل حال تيار ثقافى مبنى على منجزات القرن التاسع عشر وعلى الإيمان بالعقل والحرية . أما تاريخ ما بعد الحداثة ، فالذى يفصلنا عنه لا يقدر بالمقاييس المعروفة ، وإنما يقدر بمقاييس أخرى لا يعرفها إلا علماء الرياضيات العليا .

وهناك من يظن أنه قد فهم ما بعد الحداثة ــ وربما ظن أيضا أنه تمثلها ودخل فيها ــ لأنه قرأ أو سمع أنها تتمرد على كل الأشكال ، لا لتنشىء شكلاً جديداً ، بل لأنها ترفض الشكل من حيث المبدأ ، وتسعى إلى فن مضاد للفن وأدب لا يقول شيئا ولا يعنى شيئا ولا يقصد إلى أى شىء ، ومن هنا يسميه أصحابه « أدب الصمت » ، ويبحثون عن موضوعاته لا فى داخل المدينة بل فى هامشها أو فى قاعها السفلى حيث المأفونون والشُذّاذ والمسعورون بالجنس والمخدرات .

ما بعد الحداثة كما أشرت تعنى ما بعد الصناعة ، أى ما بعد أوربا وما بعد القرن العشرين .

إنها الحضارة الأمريكية الراهنة . أو إنها الشك فى منجزات العلم والعقل والديموقراطية إلى الحد الذى يؤدى بالإنسان إلى أحد طريقين : إما المراجعة الشاملة بحثا عن يقين جديد ، وإما الإنكار للمطلق واليأس التام والارتداد إلى صوفية عدمية تناقض العقل والعلم والحرية . والواقع أن هذه الصوفية هى التى تتجسد الآن فى جماعات الهامشيين واللا منتمين والإرهابيين الذين يعادون المجتمع كله ويهلكون أنفسهم فيما يعتقدون أنه خلاص الروح !

كنت أستمع فى رمضان الماضى إلى حديث عن آخر ما وصلت إليه العلوم الطبيعية يلقيه عالم عربى مرموق ؛ ويمكن تلخيصه فى أن المحاولات الضخمة والتجارب المركبة التى قام بها العلم المعاصر للسيطرة على الطبيعة ــ كما فى تجارب الفضاء مثلاً ــ أثبتت أن كل ما حققه الإنسان حتى الآن ليست له إلا قيمة نسبية محدودة . فإذا كان بوسعنا أن نضبط السرعة والطاقة فى صاروخ نطلقه لنصيب هدف من الأهداف ، فالإصابة محققة طالما كان الهدف قريبا نسبيا ، وهى ليست محققة إذا ابتعد أو إذا تعددت أهدافنا بما يتيح لعناصر مجهولة لم نحسب لها حسابا ولم نخضعها لسيطرتنا بأن تتدخل وعندئذ تتعرض محاولتنا للفشل .

حين استمعت إلى هذا الحديث فهمت نظريات فرانسوا ليوتار التى عرضها بتركيز شديد فى كتابه الصغير « ما بعد الحداثة » الذى صدر فى باريس منذ حوالى خمس سنوات .

إنه فى هذا الكتاب يشكك فى المعرفة الإنسانية كلها منذ بدأت الكتابة حتى اليوم ، فالتاريخ شىء يختلف كل الاختلاف عما نكتبه عنه ، لأننا نكتب فى الحاضر عن الماضى ، ولأن الحياد الذى ندعيه حياد ظاهرى .

وليست الموضوعية فى العلوم الطبيعية أدنى إلينا من الموضوعية فى علوم الإنسان ، لأننا لا نعرف من الأشياء

إلا ما نراه فى لحظة معينة ، وإذن فمعرفتنا لها ذاتية وقتية .

هل هناك أمل فى أن نصل إلى معرفة يقينية ؟

فرانسوا ليوتار يجيب بالإيجاب ، على شرط يكاد يكون مستحيلاً — على الأقل فى المدى المنظور — هو أن تستطيع البشرية انتزاع المعارف والمعلومات من سيطرة السلطة واحتكار المحترفين لتصبح ملكا للناس أجمعين .

أرايتم إلى الخطر الساحق الكامن فى اللغط بأفكار لا نعرف أصولها لنتعامل معها بروح ناقدة ، وإنما نأخذها من حيث هى نتائج ، نرفعها شعاراتٍ ونتعامل معها كأنها عقائد مُنَزَّلة !

فليتشكك ليوتار وغيره ما وسعهم التشكك فى قدرة العلم على غزو الكواكب أو على التنبؤ بما سيكون عليه العالم فى الألف الثالثة ، نحن يكفينا العلم الذى يسمح لنا بالوصول إلى ما وصل إليه الفرنسيون والإنجليز والألمان واليابانيون ، تكفينا الحداثة الآن ، وحين نصل إلى ما وصلوا إليه يمكننا أن ننتقل إلى ما بعد الحداثة ، وأن نتشكك فى قدرة العلم على الوصول إلى الحقائق النهائية .

لكننا لن نصل إلى شىء ما ظللنا نبدأ من النهاية ونعمل من الخارج ، لأننا فى هذه الحالة لن نكون إلا مترجمين رديئين ، فحتى الترجمة الجيدة تتطلب وجود طرف آخر يعرف ما يحتاج إليه ، ويحسن الانتفاع به .



محمود أمين العالم

أزمة الحداثة بين ما قبلها وما بعدها

[بعض تأملات تمهيدية]

ما أكثر ما نتحدث ونكتب عن الحداثة - باعتبارها مفهوما محدداً . ولعل الدلالة الاشتقاقية المباشرة لكلمة الحداثة أن تكون مسئولة عن ذلك . فهذه الدلالة تربط الكلمة ربطا مباشرا بما هو حديث وبالتالى بما هو جديد فى حدوثه ومصاحب معاصر لنا فى زماننا . على إنه ليس كل حديث أو كلّ معاصر لنا يُعدّ حداثيًا . فللحداثة أفق مفهومى خاص وإن لم يكن محدد الدلالة . بل هو مفهوم مراوغ كما سبق أن ذكرت فى مستهل محاضرة لى ألقيتها فى جامعة القيروان بتونس عام ١٩٨٨ حول إشكالية الحداثة فى الفكر العربى المعاصر(١) . ولقد استخدمت فى هذه المحاضرة ثلاثة رموز سبق أن استعانت بها دراسة علمية حول مفهوم التنمية - لأحدد بها مفهوم الحداثة . هذه الرموز هى « الحقيبة » و« الفخ » و« الصنم » . فمفهوم الحداثة فى تقديرى هو من ناحية أشبه بالحقيبة ، ومن ناحية ثانية أشبه بالفخ ومن ناحية ثالثة أشبه بالصنم .

ولقد قصدت بوصف مفهوم الحداثة بالحقيبة أنه يمتلىء بأكثر من دلالة واحدة مثل العقلانية والعلمانية والفردية والديمقراطية والموضوعية والتاريخية والجدلية والمادية والنسبية والتطور والحيوية والتقدم إلى غير ذلك ، فضلا عن أنه يعبر عن مذاهب ونظريات فكرية مختلفة بل متناقضة مثل الديكارتية والبروتستنتية وحركة التنوير فى القرن الثامن عشر والماركسية والفرويدية والنيتشوية والداروينية والوجودية والبنيوية ، إلى جانب المكتشفات العلمية والتكنولوجية سواء فى العلوم الطبيعية أو العلوم الإنسانية والإبداعات المختلفة فى الآداب والفنون والثورات التغييرية السياسية والقومية والاجتماعية عامة . ولهذا فإن الحداثة مفهوم يرتبط بدلالاته المختلفة والمتناقضة ارتباطا وثيقا بعملية التحديث التى تحققت فى أوروبا نتيجة لقيام النظام البورجوازى الرأسمالى على أنقاض النظام الإقطاعى وتعسف الكنيسة الكاثوليكية وجمودها فضلا عن تبلور القوميات وبروز حركة التنوير

وانفجار الثورة الفرنسية بوجه خاص وما تلاها من ثورات وانتفاضات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية تجاوزت بشكل أو بآخر هذه الثورة . فلقد كانت الحداثة فى البداية إرهاصا من الناحية الفكرية والأدبية والفنية خاصة بعمليات التحديث البورجوازى الرأسمالى ، كما كان التحديث الرأسمالى بدوره أرضا خصبة لتطوير هذه التجليات الحداثية المختلفة والمتناقضة إلى آفاق تحديثية أبعد وأعمق .

وقد نستطيع أن نصنف ظواهر الحداثة بحسب مجالاتها الموضوعية المختلفة كحداثة سياسية وحداثة اقتصادية وحداثة فكرية وحداثة أدبية وفنية وحداثة علمية وتكنولوجية وحداثة اجتماعية وأخلاقية وحداثة دينية إلى غير ذلك . إلا إنه قد يكون من الأفضل الارتفاع عن هذا التصنيف الموضوعى إلى التصنيف المفهومى الدلالى . لهذا يمكن القول - فى تقديرى - بأن الحداثة تمثلت فى ثلاثة اتجاهات فكرية أساسية تصلح أن تنطبق على مختلف التصنيفات الموضوعية . هذه الاتجاهات الثلاثة هى **أولا** الاتجاه الذى يقوم على المعرفة العقلانية العالمية الموضوعية التاريخانية ذات العمق الإنسانى والديمقراطى ، **وثانيا** الاتجاه الذى يقوم على إرادة القوة الفردية الاستعلائية ، **وثالثا** الاتجاه الذى يقوم على الوضعية التكنولوجية الأدواتية النفعية . وسنجد داخل كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة تفريعات وتنويعات فكرية أخرى لا مجال هنا لتفصيلها .

على إنه مع تطور وتصاعد النظام الرأسمالى واستشراء طابعه الاستغلالى وتحوله إلى توسع عدوانى استعمارى أخذ يتغلب على بنية هذا النظام وعلى توجهاته اتجاه القوة الفردية الاستعلائية من ناحية ، والاتجاه الوضعى التكنولوجى النفعى من ناحية أخرى ، على حساب العقلانية والرؤية التاريخية والتوجه الديمقراطى الإنسانى . ولهذا نجد داخل الحقيبة الحداثية صداما محتدما بين هذه الاتجاهات الثلاثة التى يزعم كل منها أنه هو المعبر الحقيقى الأصيل عن الحداثة . بل لعل بعضها يقيم لنفسه جيبا خاصا مستقلاً أو خارجها يطلق عليه اسم ما بعد الحداثة كما سوف نشير إلى ذلك من بعد .

على أن الحداثة من ناحية أخرى - كما سبق أن ذكرنا - هى عند بعض المفكرين أشبه بالفخّ الفكرى أو الشرك . ذلك أن الحداثة تنتسب أساسا كما رأينا إلى البنية الرأسمالية وتعبر عن الخصائص التاريخية والموضوعية لهذه البنية . بل هى أداتها لدعم هذه البنية وتكريسها لا فى مجتمعاتها الغربية فحسب بل فى سائر أنحاء الدنيا ، وخاصة فى البلدان المتخلفة التى يفرض عليها التوسع الرأسمالى شكلا خاصا للتنمية والتحديث لا يعبر عن مصالح هذه البلدان بقدر ما يعبِّر عن محاولة تنميط العالم كله تنميطا تحديثيا خاصا لخدمة المصالح الرأسمالية أساسا . حقا ، إن هناك تحديثا يتحقق بالفعل نتيجة لهذا التنميط الرأسمالى فى البلدان المتخلفة ، ولكنه تحديث خارجى برَّانى مظهرى فوقىّ تابع ، يجهض فى بعض الحالات التطور الداخلى الطبيعى الذاتى لهذه البلدان ويطمس خصوصيتها القومية والثقافية باسم حداثة وتحديث لا يمسّان بنيتها المجتمعية العميقة الشاملة .

على أن هذه الحداثة وهذا التحديث فى المجتمعات الرأسمالية المتقدمة نفسها ، قد أخذ يغلب عليه الطابع التكنولوجى الأدواتى النفعى والتوجه الاستغلالى والتسلطى القمعى الذى يصل به أحيانا فى بعض هذه المجتمعات إلى مستوى النازية والفاشية ، مما أفضى فى هذه المجتمعات الرأسمالية إلى الفصل بين العقل والقيمة ،

بين الآلة وإنسانية الإنسان ، وإلى تفاقم أزمات التضخم والبطالة والتدنى الأخلاقى والجرائم وروح الجشع الاستهلاكى والاستمتاع المبتذل والتمزق الاجتماعى والاستعلاء العرقى والتعصب القومى ، وتهديد الحياة البشرية نفسها بأخطار التفجيرات النووية ، فضلاً عما يسببه التحديث التكنولوجى نفسه والتطلع إلى المزيد من السيطرة والمزيد من الربح إلى حروب عالمية وإقليمية وإهدار للطبيعة وإحداث خلل مدمر فيها ، وتلويث البيئة واستغلال بشع لشعوب البلدان المختلفة . وهكذا أخذ يتكشف الوجه القبيح البشع **لدوريان جراى** الذى كانت تخفيه حداثته .

على أن مفهوم الحداثة من جهة ثالثة قد يصبح عند بعض المفكرين والنقاد والمبدعين صنماً مقدساً وأقنوما مطلقا وهدفا فى ذاته ومعياراً يتم الحكم بمقتضاه على مختلف الظواهر والمواقف والتوجهات والقيم وأشكال السلوك . إنه التغيير المظهرى من أجل التغيير ذاته وربما على حساب التغيير الحقيقى ، وهو القطيعة المطلقة والرفض المطلق والاستعلاء والتجاوز الضدى على كل ما هو سائد ، وهو الارتفاع فوق حدود المكان والزمان والسياق التاريخى والاجتماعى المحدد ، وهو الانخلاع العدمى عن كل ما هو مألوف ، وعن كل ما هو عقلانى نسقى ، والتفرد المتحرر من كل قيد تراثى أو غائى ، وهو التجربة المفتوحة بغير هدف أو أفق ، وهو الجمالية الفنية والأدبية الخالصة مصدرا مطلقا للقيمة لا تعبيرا عن قيمة . وهكذا تصبح الحداثة معياراً مطلقا لانعدام كل معيار ، وبهذا تقترب الحداثة إلى ما يطلق عليه اسم ما بعد الحداثة .

وهكذا يمكن القول بأنه ليس ثمة مفهوم واحد ، أو دلالة واحدة للحداثة . بل يختلف هذا المفهوم وتختلف هذه الدلالة باختلاف الايديولوجيات الكامنة وراءها وباختلاف السياق القومى والاجتماعى والتاريخى الذى تتحقق فيه وبه .

على أنه برغم هذه الاختلافات المتنوعة والمتناقضة لمفهوم الحداثة ، فهناك ما يمكن استخلاصه منها جميعا فى ضوء تعاملنا المعاصر مع هذا المفهوم ، أى أن هناك ما يمكن اعتباره قاسما مشتركا عاما رغم هذه الاختلافات . هذا القاسم المشترك هو فى تقديرى مبدأ التغيير التجديدى التطويرى التجاوزى للواقع الإنسانى والاجتماعى سواء كان هذا التغيير تغييرا للعالم على حد تعبير **ماركس** أم كان تغييراً للحياة على حد تعبير **رامبو** ، وسواء كان تغييراً جذرياً عميقاً أو تغييراً جزئياً ، أو تغييراً نسبياً ، أو تغييرا مظهريا برانيا ، وسواء كان هذا التغيير فى مجال بنية الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، أو فى بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أو بنية القيم الروحية والأخلاقية ، أو بنية الأذواق والرؤى الجمالية ، وسواء كان تغييرا يستند إلى معرفة عقلانية موضوعية تاريخانية أو إلى إرادة القوة الاستعلائية أو إلى الأدواتية التكنولوجية النفعية . ولهذا يتداخل ويتفاعل بالضرورة مفهوم الحداثة مع مفهوم التحديث بمستويات مختلفة - على أنهما يتداخلان ويتفاعلان دون أن يعنى هذا بالضرورة تلازمهما تلازما حتميا ، فيشرط وجود أحدهما وجود الآخر . إن مفهوم الحداثة يغلب على دلالته التغيير الفكرى والعلمى والجمالى والقيمى عامة ، على حين أن مفهوم التحديث يغلب على دلالته التغيير السياسى والاجتماعى والاقتصادى .

ولا شك فى أن كل حداثة فكرية أو قيمية هى إرهاص بتحديث موضوعى واقعى هو بدوره تعميق لمزيد من الحداثة . ولهذا فلا حداثة حقيقية بغير تحديث مجتمعى

شامل ، ولا تحديثا حقيقيا بغير حداثة شاملة كذلك . على أننا لو انتقلنا من هذا التعميم والتجريد إلى التعيين والتحديد لما وجدنا هذا التلازم الحتمى بين الحداثة والتحديث . فقد تتبلور حداثة فى مجال الفكر أو الثقافة عامة ، دون أن تنجح فى تحقيق تحديث عميق الجذور فى بنية الواقع الموضوعى ، بل تقف الحداثة عند حدود نخبوية علوية عاجزة عن أن يكون لها تأثير فاعل فى التحديث ، أو قد تكون حداثتها مجرد صدى لتأثيرات خارجية بحتة . وما أكثر ما نجد هذه الصورة فى العديد من بلدان العالم الثالث عامة التى تعانى من التخلف والتبعية . وقد يتحقق من ناحية أخرى تحديث فى مجتمع من هذه المجتمعات دون أن تواكبه حداثة مجتمعية شاملة .. ولعلنا نتبين هذا حيث يكون التحديث تحديثا برانيا خارجيا مظهريا لا يمس البنية العميقة الشاملة للمجتمع نفسه وإنما يتجلى فى بعض تضاريسه وأجهزته وأدواته الفوقية والسلطوية . وما أكثر الأمثلة على ذلك فى مجتمعات العالم الثالث وخاصة فى البلدان الغنية بثرواتها الطبيعية وإن تكن مجتمعاتها لا تزال على مستوى قبلى وعشائرى متخلف ، تسودها أنظمة حكم استبدادية .

ولاشك فى أن هذا التجانُف وانعدام التوافق بين الحداثة والتحديث فى بلدان العالم الثالث عامة وفى بلداننا العربية بوجه خاص ، إنما ينبع من بنية هذه البلدان التى تتسم بالتخلف من ناحية وبالتبعية للنظام الرأسمالى العالمى من ناحيةٍ أخرى . ولعل هذا لا يفسر التجانف وانعدام التوافق بين الحداثة والتحديث فحسب ، بل يفسر كذلك هشاشة الحداثة والتحديث فى هذه البلدان وسطحيتها ونخبويتها .

لقد دخلت الحداثة ودخل التحديث فى مجتمعاتنا العربية بوجه خاص فى شكل ما يسمى بصدمة الحداثة ، أى أنها لم تتحقق كثمرة تراكم وتطور ذاتى داخلى ، وإنما فُرضت فرضا من الخارج ومن أعلى بالغزو والسيطرة الاستعمارية المباشرة وغير المباشرة . وقد أدى هذا - فى تقديرى - إلى إجهاض إمكانيات ذاتية نهضوية كانت تتخلق فى مصر وبلاد الشام خاصة منذ القرن الثامن عشر وربما قبل ذلك . ولقد بدأت هذه الحداثة المفروضة من الخارج ومن أعلى مع الحملة الفرنسية على مصر ومع حكم محمد على ، وأخذت تتجسد فى مختلف مظاهر التحديث السياسى والاقتصادى والاجتماعى ، فضلا عن مختلف مظاهر التجديد الفكرى والتعليمى والثقافى عامة . ولعل مفهوم النهضة أن يكون هو المرادف لمفهوم الحداثة فى تجربتنا العربية فى محاولة لإعطاء هذه الحداثة الخارجية البرانية المفروضة عمقا ذاتيا تراثيا .

على أن هذه الحداثة أو هذه النهضة العربية قد اتسمت منذ البداية بالطابع التوفيقى الملتبس بشكل عام ، فازدوجت فى بنيتها العلاقة بين بقايا ما قبل الرأسمالية مع محاولات التحديث الرأسمالى التابع ، كما ازدوجت منها الجذور القومية التراثية وبخاصة الدينية فيها ، مع محاولات العقلانية التحديثية التى يغلب عليها الطابع الوضعى التقنى . وقد تجلت هذه الازدواجية والتوفيقية فى الصراع المحورى المحتدم فى الفكر العربى الحديث والمعاصر منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم ؛ حول قضية الأصالة والمعاصرة ، أو التراث والتحديث ، كما يتجلى فيما سبق أن أشرنا إليه من قبل من تجانف وعدم توافق بين الحداثة والتحديث فى مختلف المجتمعات العربيةبنسب متفاوتة .

ولقد استطاع رفاعة رافع الطهطاوى منذ البدايات الأولى لعصر النهضة أن يؤكد ضرورة التلازم بين الحداثة

والتحديث بقولته المشهورة بأن الوطن إنما يُبنى بالحرية والفكر والمصنع . ولهذا كان فى تقديرى رائدا للحداثة فى الفكر العربى الحديث ، إلا أن رؤيته المبكرة هذه للحداثة والتحديث ظلت حتى يومنا هذا مُجْهضة غير مكتملة التحقق فما تزال هذه الأبنية الثلاثة الحرية والفكر والمصنع أبنية مقهورة هشة لا تعبر فى مجتمعاتنا العربية عن كيان متجانس متسق شامل عميق الجذور فى بنية هذه المجتمعات التى لا تزال تعانى من التخلف والتبعية رغم العديد من مظاهر التحديث فى واقعها الموضوعى ومظاهر الحداثة فى العديد من تجلياتها الإبداعية الفكرية والأدبية والفنية والثقافية عامة .

ولقد نشأت الحداثة الأوروبية كثورة بورجوازية ضد الإقطاع والجمود والتعصب الدينى . ولهذا كانت العقلانية والليبرالية أبرز تجلياتها . أما النهضة أو الحداثة العربية فى صورتها النهضوية فقد نشأت فى البداية كمحاولة للتخلص من التخلف الاجتماعى واللحاق بأوروبا ، ولكن سرعان ما اتخذت طابع التحرر الوطنى والقومى من السيطرة العثمانية ثم من السيطرة الاستعمارية الغربية ، ولهذا كانت قضية التحرر والحرية ، أو التعبير عن الهوية الذاتية القومية وتأكيدها هى أبرز تجليات الحداثة العربية فى الصراع المحتدم – والذى ما يزال محتدما – بين الأنا الذاتى والقومى والآخر الغازى المستعمر ، إلى جانب الصراع ضد التخلف والاستبداد والجمود الفكرى بمستوياته المختلفة ، وفى التعابير الإبداعية الفكرية والأدبية والفنية ، فضلا عن التحركات والانتفاضات السياسية والاجتماعية والمشروعات الاقتصادية . إلا أن هذا الصراع لم يتخذ دائما طابعا حداثيا بالمعنى الذى حددته كلمة **رفاعة الطهطاوى** أو حتى فى شكل توفيقى ملتبس بين التراث والمعاصرة ، بل أخذ كذلك طابعا يمكن أن نطلق عليه « **ما قبل الحداثة** » ، يتمثل فى الحركة الأصولية الإسلامية التى ترفض الحداثة والتحديث على السواء باعتبار أنهما امتداد مباشر للآخر الغربى المستعمر ، بل للآخر المسيحى الكافر ، الذى تختلف حضارته اختلافا جذريا عن حضارتنا العربية الإسلامية ، وأنه لا سبيل للدفاع عن هويتنا الحضارية فى مواجهة هذا الآخر إلا بالعودة إلى الأصول الدينية الأولى ، فما يصلح به حاضرنا هو ما صلح به أوائلنا .

ولا شك فى ان هذا التوجه الأصولى الماضوى المناهض للحداثة ، والتحديث هو رد فعل لهشاشة التحديث المظهرى السائد وتفاقم التخلف والتبعية فى مجتمعاتنا العربية . إلا أنه فى الوقت نفسه يمثل قوة معادية ومعرقلة للجهود العقلانية والديمقراطية التى تسعى للتخلص من التخلف والتبعية على السواء ، وتنمية حداثة وتحديث حقيقيين تعبّر عن الضرورات والمصالح الأساسية والإرادات الواعية للقوى الاجتماعية المنتجة والمبدعة ، وتجعل من مجتمعاتنا العربية كيانا نهضويا متسقا شاملا ، وقوة مستقلة متكافئة فاعلة فى حضارة العصر .

وإذا كان هناك ما أسميناه فى واقعنا الفكرى والاجتماعى العربى باتجاه **ما قبل الحداثة** الذى يعارض الظواهر الحداثية والتحديثية البرانية منها والإبداعية على السواء ، فهل نجد فى هذا الواقع ما يمكن أن نسميه اتجاه **ما بعد الحداثة** ؟ فإذا صح ما يقال فى العديد من الكتابات الغربية حول مفهوم ما بعد الحداثة ، بأنه تعبير عن مرحلة ما بعد الصناعة فى المجتمعات الرأسمالية ، فلا مجال للحديث عن اتجاه **ما بعد الحداثة** فى مجتمعاتنا العربية التى ما تزال بمستوى أو بآخر فى مرحلة ما قبل الصناعة ولقد استند الدكتور **بطرس الحلاق** على هذه

الحجة فى نقده لرواية نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم ففى تقديره أن هذه الرواية تعبّر عن مجتمع ما بعد الآلة بلغتها المسطحة الجافة ورؤيتها التشييئية للواقع على حد زعمه . ولهذا فهى صدى لتيار أدبى غربى اكثر منها تعبيراً عن مجتمع عربى ، فالمجتمعات العربية لم تصبح بعد مجتمعات ما بعد الآلة .

والواقع أن الدكتور **الحلاق** لم يخطىء فحسب فى اتهامه هذه الرواية بأنها مجرد صدى لتيار أدبى غربى ، وإنما أخطأ أساسا فى تفسيره لها بأنها تعبر عن أزمة مجتمع ما بعد الآلة ، كما عرضنا ذلك بالتفصيل فى دراسة حول روايات صنع الله ابراهيم(٢) . فهذه الرواية ليست ما بعد حداثية فى حدود التعريف المصطلح عليه لهذا المفهوم وإنما هى رواية حداثية بامتياز بما تتضمنه من نقد للاستبداد والبيروقراطية فضلا عن بيتها التى تعد إضافة ابداعية فى المعالجة الروائية العربية .

وبصرف النظر عن ربط مفهوم ما بعد الحداثة . بمجتمع ما بعد الصناعة ، وهو ما سوف نناقشه فيما بعد ، فإننا نستطيع أن نتبين فى بعض الظواهر الأدبية العربية المعاصرة وخاصة فى مجال الشعر والقصة بعض السمات التى يمكن أن تنسب إلى مفهوم **ما بعد الحداثة** مثل سيادة الزخرف التعبيرى والإغراب المطلق إلى حد الإبهام والاستعلاء الفردى والإبهار الخارق المسطح وافتقاد الخبرة والرؤية الاجتماعية والتاريخية والإنسانية الحية . وهى فى تقديرى سمات تعبر عن رؤى عدمية انعزالية اغترابية قد تكون متأثرة بشكل مباشر ببعض التجارب الغربية الشعرية ؛ وقد تكون رد فعل عدمى يائس لما يتسم به واقعنا العربى الراهن من متناقضات وتعقيدات والتباسات واحتباسات وإحباطات مختلفة ، وما يرين عليه من تخلف وتبعية وتحديث مظهرى زائف ، وخاصة بعد هزيمة عام ١٩٦٧ . ولعل هذه الظاهرة تزداد بروزا وانتشاراً بعد تفاقم الأوضاع العربية والعالمية نتيجة لأزمة الخليج وانهيار المنظومة الاشتراكية السوفيتية واستشراء الهيمنة الرأسمالية عامة والأمريكية بوجه خاص .

وقد أغامر بالقول بأنه ليس هناك ما يسمى **بما بعد الحداثة** . كما سوف أوضح ذلك فيما بعد ـ وإنما هو امتداد سلبى لظاهرة الحداثة نفسها بل قد يكون مظهرا معكوساً لظاهرة ما قبل الحداثة على أن البعدية فى هذا المفهوم قد تكون بعدية زمنية ، ولكنها ليست بعدية مفهومية فهى امتداد لبعض التيارات التى يغلب عليها الطابع الذاتى والفردى الاستعلائى داخل مفهوم الحداثة نفسه ، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك وإن تكن تتخذ طابعا طاغيا متضخما فى تجليها الجديد . على أنها فى تقديرى ظاهرة مضادة للحداثة . فى المفهوم العقلانى الموضوعى التاريخانى لها . ولعل هذا ما يماثل نسبيا بين تجليها فى بعض التعابير الأدبية والفنية العربية ، وبين ما يسمى بتيار **ما بعد الحداثة** فى الثقافة الغربية .

إن النظام الرأسمالى ، كما سبق ان ذكرنا ـ قد نشأ حاملا لواء العقلانية والعلمانية والديمقراطية والتاريخانية والحرية والإخاء والمساواة . ولكن سرعان ما أخذ يتفاقم فيه الطابع الاستغلالى المتطلع الى الاحتكار والحصول على أقصى الربح والمزاحمة والتوسع الاستعمارى . وأخذت تتحول عقلانيته وعلمانيته وتقنيته إلى مجرد وسائل وأدوات برجماتية نفعية خالصة ، موجهة لتحقيق أطماعه ، وهكذا أخذ يتغلب مبدأ القوة الاستعلائية المسيطرة على مبدأ المعرفة الموضوعية ، ومبدأ المصلحة الذاتية على القيمة الإنسانية ولم يكن هذا التطور بعيداً عن بعض التوجهات الفكرية التى سبق أن أشرنا إليها ،

فضلا عن بروز بعض التوجهات الفكرية الجديدة التى هى امتداد متطور لتلك التوجهات المبكرة ، وردٌ فعل أو تعبير عن هذه المرحلة الجديدة من التطور الرأسمالى ، وكان من أبرز سماتها استشراء الطابع الذاتى الإرادى والفردى ، المغامر والشكلانى ، التشييىء التقنى . ونستطيع أن نتبين هذه التوجهات القديمة والجديدة فى التيارات الفكرية والأدبية ، مثل فلسفة القوة عند **نيتشه** والمستقبلية عند مارينتى والوجودية عند **هايدجر** بالذات والحيوية والحدسية عند **برجسون** والظاهراتية عند **هسرل** والبرجماتية عند وليم جيمس والتكنولوجية عند **سان سيمون** والوضعية اللغوية بوجه خاص عند **فتجنشتاين** والبنيوية عند **ليفى شتراوس** وتفريعاتها الأنثروبولوجية والسيكلوجية والألسنية المختلفة ، والرؤية الشعرية عند إليوت وعزرا باوند والاتجاه الشيئى المضاد للرواية عند **روب جرييه وناتالى ساروت** والعقلانية الاتصالية عند **هيبر ماس** ، والنزعة الإبستمولوجية عند **فوكو** والتفكيكية النصية عند **ديريدا** إلى غير ذلك .

وفى تقديرى أن ما يجمع بين أغلب هذه التيارات الفكرية والأدبية والمنهجية على اختلافها هو رفض الرؤية التاريخية وتسييد الطابع الذاتى ، على أن ما يميز ويفرق بين بعضها كذلك ، هو غلبة النزعة التكنولوجية وإن وجدنا تلاقيا بين هذين الاتجاهين أى بين الذاتية القريبة من التصوف والشكلانية التكنولوجية عند بعض المفكرين ولعل المنظومة الفكرية **لفتجنشتاين** أن تكون نموذجا على ذلك .

وإذا كان الاتجاه العقلانى العلمى ذو التوجه الديمقراطى الإنسانى فى تفريعاته ومستوياته المختلفة ، وخاصة فى تجليه الماركسى ، يعد قطيعة جدلية مع النظام الرأسمالى ورؤية تاريخية وموضوعية لتجاوزه ، وهذا هو معنى عمقه الحداثى فى تقديرى ، فإن الاتجاهين الذاتى الاستعلائى والشكلانى التقنى هما تكريس لهذا النظام برغم ما قد يعبران به من نقد جزئى عاطفى إصلاحى له . ولهذا فحداثيتهما هى حداثة تكريسية لو صح التعبير ، وليست حداثة تجاوزية .

وهناك بين مؤرخى الفكر الأوروبى المعاصر من يخرجون بعض هذه الاتجاهات الفكرية والأدبية والفنية من دائرة الحداثة ويطلقون عليها اسم ما بعد الحداثة وأحيانا ما بعد البنيوية ، وهم يحددون مرحلة ما بعد الحداثة بأنها تلك المرحلة المتواكبة مع الثورة العلمية والتكنولوجية الثالثة ، ثورة الاتصالات والمعلوماتية ، ويصفون هذه المرحلة بأنها مرحلة **ما بعد الصناعة** وذلك لسيادة التكنولوجيا الاتصالية والمعلوماتية عليها . ويؤرخ البعض لهذه المرحلة سياسيا بفشل ثورة الشباب عام ١٩٦٨ : وفقدان الثقة بشكل مبكر فى النموذج الإشتراكى السوفيتى الأحادى البعد على حد تعبير **هربارت ماركيوز** أبرز مفكرى هذه الثورة ، فضلا عن فشل الثورة الثقافية فى التجربة الصينية بعد ذلك .

ففى ظل مرحلة ما بعد الصناعة - كما يقولون - ونتيجة لفشل ثورة ١٩٦٨ وانهيار الآمال الثورية فى التغيير الجذرى عامة - ولا شك أن تفكك النموذج الاشتراكى السوفيتى وانهياره مؤخرا قد ضاعف من ذلك .

أخذ يزدهر اتجاه فكرى جديد يتسم بالرفض المطلق للايديولوجيا عامة وللرؤية التاريخية بل العقلانية عامة ، وليس لمجرد مظهرها وتوظيفها الأدواتى الإجرائى ، وإنما فى المنظومات النسقية الكلية جميعا سواء النظرية أو العلمية أو الاجتماعية أو التاريخية أو الأخلاق أو الأدبية أو الفنية ، والدعوة إلى تفكيكها وتحرير الفرد تحريرا مطلقا .

ولهذا يغلب على الإبداع الأدبى والفنى الذى ينتسب إلى ما يسمى بما **بعد الحداثة** طابع انعدام الرابطة العضوية والنسقية والرؤية الكلية ، واختفاء الذات الإنسانية وبروز السمات الشيئية والزخرفية الخالصة الخالية من أية دلالات أو مضامين اجتماعية أو إنسانية محددة . **ويكاد فوكو وديريدا وسولرز ودولوز** أن يكونوا أبرز الممثلين لهذا الاتجاه المسمى **بما بعد الحداثة** أو **ما بعد البنيوية** فى مجال الفكر بوجه خاص .

وفى تقديرى أن ما يسمى بمرحلة **ما بعد الحداثة** ليس إلا امتداداً لاتجاه الذاتية الاستعلائية واتجاه الأدواتية التكنولوجية ، هذين الاتجاهين اللذين أشرت إليهما فى إطار مفهوم الحداثة . والواقع إن كل ما تتسم به ما تسمى بمرحلة **ما بعد الحداثة** هى سمات يمكن الامتداد بها من **نيتشه وهايدجر وهسرل وفتجنشتاين** ، ولاشك فى أن هذه المرحلة تمثل تفاقما للاتجاه الذاتى المعادى للرؤية الموضوعية ، وللاتجاه التكنولوجى الشكلانى المعادى للاتجاه التاريخى والمضامين الاجتماعية . ولا شك كذلك فى أن هذه المرحلة هى نتيجة لتفاقم أزمات النظام الرأسمالى واستشراء اتجاهاته التكنولوجية الخالصة فى كل نواحى الحياة ، فضلا عن تفاقم الاتجاهات العرقية التعصبية ، والأصولية الدينية المتزمتة ، والاتجاهات اليمينة والفاشية بشكل عام . على إنها فى تقديرى لا تمثل ولا تعبر عما يسمى بمرحلة **ما بعد الصناعة** فلست أرى أن التطور العلمى والتكنولوجى الراهن ، أو الثورة العلمية والتكنولوجية الثالثة عامة ، قد أفضت إلى ما يسميه **دانيل بل** مرحلة ما بعد الصناعة . فالصناعة برغم هذا التطور العلمى والتكنولوجى ماتزال قائمة وستظل قائمة مهما تغيرت وتحسنت وتطورت أساليبها ومناهجها . وأعتقد أن وراء هذا التعبير **ما بعد الصناعة** محاولة إيديولوجية لإخفاء الطابع الرأسمالى السائد للعملية الإنتاجية ، والزعم بانتهاء الطبقة العاملة ونهاية الايديولوجيات . لاشك فى أن هناك تغييرات فى بنية العمل وقوى الإنتاج وأدواتها وأساليبها ، ولكن دون أن يعنى هذا اختفاء الصناعة والطبقية والايديولوجية والطابع الاستغلالى التوسعى للرأسمالية .

إن هذا الاتجاه الذى يسمى **بما بعد الحداثة** لا يعدو أن يكون - كما ذكرت - امتداداً للاتجاهات الذاتية شبه الصوفية والنزعات التكنولوجية التى تكرس النظام الرأسمالى ولا تتجاوزه برغم ما قد تتضمنه من تمرد عليه ، ولكنه تمرد فردى تطهرى فى أرقى صوره وتجلياته . بل لعلنا نجد فى هذا الاتجاه المسمى **بما بعد الحداثة** ما يمكن أن يسمى كذلك - فى الوقت نفسه - باتجاه **ما قبل الحداثة** ، وذلك ما يتضمنه من تفاقم نزعاته اللا عقلانية وشبه الصوفية والعبثية المتعالية عن الخبرات الإنسانية الحية .

على أن القضية ةلاتزال تحتاج إلى مزيد من التأصيل والتفصيل .

ماهر شفيق فريد

ما بعد الحداثة

تقطيع أوصال أورفيوس

قراءة فى كتاب لإيهاب حسن

« ما بعد الحداثة » تعبير ملتبس ، لأن له قدما فى الحداثة وأخرى خارجها . فهو من ناحية امتداد للحداثة التى يمثلها فى الأدب **بودلير ورنبو وفاليرى ورلكه وييتس وإليوت وجويس وكافكا وهمنجواى وفوكنر** ، وفى فن التصوير **سيزان وبيكاسو وبراك وخوان ميرو** ، وفى النحت **جياكومتى وهنرى مور** ، وفى الموسيقى **شونبرج وسترافنسكى** - **امتداد لهؤلاء جميعا من حيث كونه بناءً على الأساس الذى أرسوه ، بحيث لا يُتصور وجود أدباء ما بعد الحداثة - أو على الأقل وجودهم بوضعهم الراهن - إلا بالرجوع إلى هؤلاء الرواد .**

ولكن ما بعد الحداثة - على الجانب المقابل - ثورة على الحداثة وحركة فى الاتجاه المعاكس ، وذلك بمثل ما كان - ولاقصر أمثلتى هنا على الأدب الإنجليزى - كنجزلى إيمس وجون وين ود . ج . إنرايت ثورة على الأتجاه التجريبى الروائى الذى يمثله **جويس وفرجينيا ولف** ، وكما كانت قصائد شعراء « الحركة » - **فيليب لاركن ودونالد ديفى ، إلخ .. - ثورة على الشعر التجريبى لإليوت وأقرانه ، وكما كانت مسرحيات أوزبورن ووسكر** ثورة على المسرح التجريبى **لصمويل بكيت** .

ما بعد الحداثة ، إذن ، مزيج من الحداثة ونقيضها . وإذا كانت الحداثة — منذ نشأتها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر — قد غدت الآن جزءا لا يتجزأ من تاريخ الأدب ، وأصبح لها ممثلوها ومنكروها ومنظروها ومقنّنوها ، فإن أدب ما بعد الحداثة — ولنؤرخ له ، تقريبا ، بانتهاء الحرب العالمية الثانية فى ١٩٤٥ — مازال ينتظر المؤرخ الأمين — المسلح بعلم الناقد وحس الفنان وضمير القاضى — الذى يسجل ما أنجزه وما أخفق فى إنجازه .

من هنا كانت أهمية الكتاب الذى أعرض له فى هذه السطور ، كتاب « **تقطيع أوصال أورفيوس** : نحو أدب

ما بعد الحداثة » (مطبعة جامعة أكسفورد ، نيويورك ، ١٩٧١) لمؤلفه الناقد المصرى مولدا ، الأمريكى جنسية » وإقامة : **إيهاب حسن** ، صاحب « البراءة الجذرية : الرواية الأمريكية المعاصرة » (١٩٦١) ، « أزمة البطل الأمريكى المعاصر » (بالفرنسية) (١٩٦٣) ، « أدب الصمت : هنرى ميللر وصمويل بكيت » (١٩٦٧) ، ومحرر كتاب « أفعال تحريرية : مقالات جديدة عن الإنسانيات فى غمرة الثورة » (١٩٧١) .

وإيهاب حسن ناقد لم ينل فى بلادنا التقدير الذى يستحقه ، وقلّ من كتب عنه (هناك مقالة قيمة عن فكره للدكتور عبد العزيز حمودة) ولكنه — مثل **إدوارد سعيد ، ومحمود المنزلاوى ، ومحمد مصطفى بدوى** — واحد من أهم النقاد العرب الذين اتخذوا من الغرب مسكنا جسديا ، وإن ظلت أرواحهم تحن إلى مسقط رأسها وتلم به إلماما . إنه — إذا انتقلنا إلى أصحاب الدراسات الإنجليزية ممن ظلوا فى مصر — من طبقة **لويس عوض ، ومجدى وهبة ، وسعد جمال الدين** . وهذا — فى ظنى — تقدير سامق بالتأكيد .

يتكون كتاب « **تقطيع أوصال أورفيوس** » ، بعد التصدير وإقرارات الشكر ، من استهلال عنوانه « **قيثارة بلا أوتار** » ثم من سبعة فصول هى : « **ساد : سجن الوعى** » ، « **فاصل : من الباتافيزيقا إلى السيريالية** » ، « **همنجواى : الشجاعة فى وجه الفراغ** » ، « **كافكا : سلطان الإبهام** » ، « **فاصل : من الوجودية إلى اللا أدب** » ، « **جينيه : طقوس الموت** » ، « **بكيت : الخيال ينتهى** » . **ثم نجد تعقيبا عنوانه « الشكل الآخذ فى الاختفاء » . وينتهى الكتاب بهوامش الفصول** .

يُعرّفنا **إيهاب حسن** فى تصديره بموضوع الكتاب فيقول إنه يكتب عن مؤلفين استسلموا للصمت ؛ إلا يكن حرفياً فمجازاً . يسعون إلى مجاوزة ذواتهم فى غمرة صمت معقد . إنهم أشبه **بأورفيوس** حديث يعزف على قيثارة بلا أوتار (من هنا كان عنوان الكتاب) . وهم بهذا يُحوّرون الطبيعة ، أو ربما كانوا لا يعدون أن يكشفوا عن ملائها القديم . وقد يتبين أن خيالهم هو العضو الغائىّ للتطور . إن **أورفيوس** يرتضى أن تُقطع أوصاله . وهذا هو المعنى الحق للطليعة .

إن الأدب الحديث يكتب مستقبل البشرية بحبر لا يُرى . **وإيهاب حسن** يسعى إلى أن يصنع أمامنا هذا الحبر السرى.بادئا **بالماركيز دى ساد** الذى يلقى ظله على درب الحداثة.ولكن المؤلف معنّى بالقرن العشرين ولهذا يمر مرورا عابرا على عصر **نوفاليس ورنبو** لكى يصل إلى العصر الحديث .

وهو يختار أربع شخصيات كبيرة : **همنجواى ، وكافكا ، وجينيه ، وبكيت** الذين يصورون — من خلال القنوط — سيادة الفراغ الروحى والمعنوى . وإزاء هؤلاء الأربعة يقيم فاصلين : عن السيريالية والوجودية ، وهما اتجاهان يشبهان كتّاب الصمت مزاجياً ولكنهما يتحركان فى اتجاهات مغايرة : إن صوت الصمت يكتسب عندهما ملاء كينونة من ضرب معين .

ويُصدّر **إيهاب حسن** كتابه بمقتطفين أولهما للشاعر الرومانى **أوفيد** من كتاب « التحولات » :

اتجهن [النساء] نحو الشاعر فتوسل **أورفيوس** إليهن أن يتركنه لكنه فشل فى استمالة عواطفهن وسددن إليه الضربة القاضية فانطلقت روحه من بين شفتيه اللتين اجتذبتا بغنائهما الحيوانات والأشجار والأحجار ومضت روحه فى صحبة الرياح ..

وتناثرت أعضاء الشاعر بين أماكن مختلفة ، غير أن نهر هبروس احتفظ برأسه وقيثارته اللذين كانا يطفوان على المياه . عجبا ! لقد كانت القيثارة ماتزال تصدر ألحانا شجية ، ولسان الشاعر لا يزال يتمتم بالغناء والنهر يردّد صدى أنغامهما » .(١)

والمقتطف الثانى من **فرانز كافكا** فى قصته « استعدادات الزفاف فى الريف » ونصه :

« إن اللحظة الحاسمة فى التطور الإنسانى إنما هى لحظة دائمة . وهذا هو السبب فى أن الحركات الروحية الثورية التى تعلن أن كل ما سبقها عديم القيمة على صواب ، لأنه ما من شىء قد حدث بعدُ » .

*

ينعقد الرأى على أن الأدب الحديث قد خرج من عباءة الحركة الرمزية فى القرن التاسع عشر ، وهى الحركة التى خرجت بدورها من عباءة الرومانتيكية . هكذا يكتب الناقد الأمريكى **إدموند ولسون** فى كتابه « قلعة اكسل » : « تاريخ الأدب فى عصرنا إن هو فى معظمه إلا تاريخ تطور الرمزية واندماجها فى « الطبيعية » أو صراعها معها »(٢) . كتب **ولسون** هذا فى عام ١٩٣١ مستوحيا عنوان كتابه من مسرحية (أو قصيد درامى نثرى) للكاتب الفرنسى **فيليه دى ليل آدم** عنوانها « أكسل » (١٨٩١) . وفى إحدى اللحظات الحاسمة يهتف بطل المسرحية ، أكسل ، قائلا لحبيبته سارة : « **ما الذى حققته الأرض يوما ، هذه القطرة من طين مجمد ، هذه التى ما الزمن فيها إلا أكذوبة فى السماء ؟ ألا ترين أن الأرض هى التى غدت الآن وهما ! اعترفى ياسارة : لقد حطمنا ، فى قلبينا الغريبين ، حب الحياة ـ وما هى إلا الحقيقة دون سواها . إن نفسك ونفسى أضحتا روحينا . وإن نرضى ، بعد هذا ، أن نحيا فلن يكون ذلك إلا دَنَسًا نقترفه ضد نفسينا . نحيا ؟ خدمنا سيفعلون ذلك نيابة عنا ..** »(٣) **ويشرب أكسل وحبيبته كأس سم ويموتان فى قبو الأسرة تحت قلعة أسطورية .**

« **نحيا ؟ خدمنا سيفعلون ذلك نيابة عنا ..** » : **فى هذه العبارة نجد مفتاح الحركة . الرمزية فى أحد وجوهها : ازدراء الواقع اليومى الممل الرتيب الذى لا يليق إلا بالخدم ، والطموح إلى مجاوزته . هذا هو سر نفور بودلير** من « الطبيعى » وتمجيده لـ« الصناعى » . هذا هو سر ثورة **ربنو وفرلين وجيد** على الأخلاقيات الجنسية التقليدية وجنوحهم إلى الجنسية المثلية . هذا هو سر الطقوس الغريبة التى يقيمها ديسانت ، بطل رواية **وسمانز** « ضد الطبيعة » ، هذا هو سر الداندى أو العايق كما يتمثل فى سلوك **أوسكار وايلد** وأعماله . الواقع نثر حقير ، وعلى الشاعر أن يحلق ـ أو يغوص ـ إلى ذرى الشعر وأعماقه .

إن الكاتب الحديث يعزف على قيثارة بلا أوتار (كان الوتر يوما هو الإيمان الدينى ، أو المواضعات الاجتماعية ، أو الإيمان بهذه الأيديولوجيا أو تلك) ولكن أنغامه قادرة رغم ذلك على أن تسحرنا . إننا نحلم معه بحياة لامعة أو بنوم فائق العذوبة لا يُوصف .

رأينا فى **الأسطورة الأورفية** كيف أن نساء كيكونيا المجذوبات قطعن أوصال الشاعر **أورفيوس** ، ولكن رأسه ـ التى ظلت سابحةً يحملها تيار النهر ـ بقيت تواصل الغناء . ربما كان لنا أن نرى فى هذا إيماءة إلى الصراع بين **أبولو وديونسيوس** ، بين الفن والطبيعة ، بين الشكل والطاقة . فقد كان **أورفيوس** ـ فى التحليل الأخير ـ من سدنة **أبولو** ، وكان ينهض كل صباح لكى يحيى الفجر على ذرى جبل پانجيوم ، مسبّحا بحمد

هليوس (الشمس) ، الأول بين الآلهة .

هذه ، إذن ، هى الاستعارة المركزية فى كتاب « **إيهاب حسن** : إن **أورفيوس** ينهض فى العالم السفلى ـ هاديز ـ باحثا عن زوجته يورديكى . ولكن البحث يتم فى عالم الظلال حيث الصمت هو السائد ، لا تقطعه سوى أنات المعذبين أو جهشات بكائهم . إنها صورة أخرى من جحيم **دانتى** ، أو ـ فى فترة أحدث ـ من **أرض إليوت الخراب** ورجاله الجوف .

الصمت ـ عند **إيهاب حسن** ـ نابع من السلب . إنه استعارة تعبر عن لغة تُجسّد ـ بأنماط نغم خشنة مستخفية ـ توترات الإنسان الحديث كما تنعكس على صفحة الفن والثقافة والوعى . إن أزمتنا حديثة وما بعد حديثة ، راهنة ومستمرة ، وإن ألمت بها فترات من الانقطاع .

هذا الصمت يمتد ـ على الصعيد الأدبى ـ من **دى ساد** إلى **بكيت** . إنه يتضمن اغترابا عن العقل والمجتمع والتاريخ ، واختزالا لكل التزام بعالم البشر ، ونسخا للوجود الجمعى . وهو أيضا دليل انفصال عن الطبيعة ، وتحريف للعمليات الحيوية والإيروطيقية . وتمتد أعراض هذا الداء من كراهية المرأة (كما عند **سترندبرج**) إلى حب الموتى (كما عند **بكيت وفوكنر**) . إن الذكر ينبذ الأرض ـ الأم ، ويمقت المرأة ، ويفصل روحه عن بدنه .

والصمت يتطلب أيضا تخريبا دوريا للأشكال الفنية مما يولد أشكالا ـ ضد تشهد على انعدام الشكل . وهذه الأشكال الضد تعارض التحكم ، والانغلاق ، والسكون ، والغائية ، والنموذج التاريخى .

كذلك يخلق الصمت لغاتٍ ـ ضد . بعضها كامد معتم ، والبعض الآخر شفاف شفافية كاملة (من أمثلة النوع الأول لغة **جينيه** ، ومن أمثلة النوع الثانى لغة **همنجواى**) . وتحوّل هذه اللغات حضور الكلمات إلى غياب سيمانطيقى ، وتحل عرى أجرومية الوعى .

إن الصمت يملأ حالات الذهن المتطرفة : الفراغ ، الجنون ، الغضب ، النشوة ، الانخطاف الصوفى ـ إذ يكف الخطاب العادى عن أن يحمل عبء المعنى .

والصمت نفىٌ للعالم وإخراج له من حالة التحقق إلى اللاتحقق . إنه يشجع على تناسخات المظهر والحقيقة ، على الاندماج والاختلاط المستمر بين الهويات ، إلى أن لا يبقى شىء ـ أو هذا على الأقل ما يبدو .

والصمت يقلب الوعى على ذاته ، كما نقلب بطانة السترة أو جفن العين . إنه يغيّر أنماط الوعى ، أو يحكم على الذهن بتكرار نفس الدراما الأنا ـ وحدية : دراما النفس والنفس ـ الضد . ومن ثم يحدث تبديل للقيم ـ بالمعنى النتشوى لهذه العبارة ـ أو إزالة كاملة للقيمة عن الموضوعات والأشخاص والأشياء .

ويفترض الصمت مسبقا ـ فى بعض الأحيان ـ رؤيا جديدة (**كرؤيا يوحنا اللاهوتى**) ، سماء وأرضا جديدتين ، وتحللا للعالم كما نعرف بكل تاريخه ودوامه ، ويستشرف عصرا ألفيا سعيدا ذا كمال غير بشرى .(٤)

إن المؤلف الموسيقى **جون كيدج** ـ حوارى الطليعة ـ يحدثنا عن هذا الصمت حين يخترق ـ على سبيل المفارقة ـ قشرة الموسيقى . إن **كيدج** وريث للمثالية الأمريكية الاستشرافية (**إمرسن** ، **ثورو** ، **وتمان** ، **إلخ** ..) مع لمسة من **بوذية زن** . فهو يعرف فطنة الصوت وقداسته ، كما يعرف ملاء الصمت وهيولاه (معذرة إذا بدت هذه التعبيرات غريبة ، ولكنها نموذج لغنائية إيهاب حسن) . وهو ينشر ـ هذا المؤلف للموسيقى الإلكترونية والقائمة على مصادفات الأنغام ـ كتابا عنوانه « الصمت » يقول فيه : « **إنى هنا ، وليس ثمة ما يُقال** . لئن كان بينكم من

يريدون أن ينتهوا إلى غاية ما ، فليتركوا المكان فى أى لحظة . إن ما نتطلبه إنما هو الصمت ، ولكن ما يتطلبه الصمت هو أن أستمر فى الكلام » . ومرة أخرى يقول :

« إن الصمت الكامن معادل لإنكار الإرادة » و

لا شىء يتحقق بتأليف قطعة موسيقية
لا شىء يتحقق بسماع قطعة موسيقية
لا شىء يتحقق بعزف قطعة موسيقية
آذاننا الآن فى حالة ممتازة .

نحن هنا بإزاء طقس (يتخذ من الصمت مثله الأعلى) ويقوم على وعى موجع ـ من جانب الفنان ـ بحقائق العصر الحديث : العشوائية ، التنوع ، الأنقطاع ، اللاغائية .(٥)

إزاء هذه الخلفية يتقدم **إيهاب حسن** إلى الحديث عن مؤلفيه الأربعة : إن دى **ساد يتحرك فى الفراغ الذى خلّفه موت الإيمان التقليدى فى أعقاب الثورة الفرنسية بل وقبل قيامها . إنه يرمز للحرية المطلقة ، والخلق الذاتى ، والابتعاد عن الواقع بصورة مطلقة . ولغته ـ دون وعى منه ـ تردد صدى الصمت الأجوف للتوحد أو الاسترسال فى الخيال الفانتازى هربا من الواقع . ويظل صوته مسموعا فى الفاصل المؤدى من الباتافيزيقا(٦) إلى السيريالية(٧) حيث يتحدث الصمت بلغة أخرى .**

وقد يلوح همنجواى غير منتمٍ إلى هذه الصحبة ، حيث أن أدبه يرتد إلى أعمال أكثر تقليدية (**مارك كوين ، شروود إندرسن ، مثلا**) ولكن هذا مخالف للواقع ، فهو أقرب إلى ما بعد الحداثة من **جرترود ستاين** ، مثلا ، وتقريراته عن الوضع البشرى أكثر إلحاحاً ومركزية من تقريراتها . إنه ـ رغم كل التزامه بصنعة القصة ـ ينم على سلطان الفراغ الميتافيزيقى على الخيال ، وتسلل الصمت إلى كل فعل واسم وحرف . إن همنجواى يواجه الفراغ بالشجاعة ، ولكنه فى النهاية لا يوصّل إلينا شيئا أكثر من مذاق العدم . إنه ، إذ يقف قريبا من حافة الصمت ، يحدثنا عن نذر الجنون بكلمات صارمة ، وقصد فى العبارة .

وكافكا يمضى أبعد من همنجواى . إنه يرفض أنْ يقعِّد للهوة الفاغرة فاها تحت أقدامنا. إن ما لمبهماته من سلطان يعفى الحياة من أن يكون لها معنى بعينه ، ولكنه لا يعفى الإنسان من مهمة السعى وراء هذا المعنى .

يصل **همنجواى** وكافكا ـ كل بطريقته ـ باللغة إلى مشارف المحال أو العبث . أما الفاصل الممتد من الوجودية إلى اللاأدب(٨) فيقوم على تقبل العبث أو جعله من نافلة القول . عند **سارتر** يظل المذهب الإنسانى (بل العقلانية الديكارتية) قائما على حافة العقل ، بينما تسعى « شيئية » « **ألان روب ـ جرييه** إلى إنكار الوعى الإنسانى ، وإعادة الأشياء إلى بكارتها الأولى ، وإسكات النزعة إلى إضفاء الطابع البشرى على كل ما فى الكون .

ويوغل **جان جينيه وصمويل بكيت** فى هذا الاتجاه ذاته إلى آفاق أبعد . فالأول يكشف عن الواقع فى لغة المرايا الميتة . والثانى يلقى بسمعه ـ إلى ما لانهاية ـ إلى طنين الأنا وحدية . إن الكلمات تظهر على صفحاتهما لا لشىء إلا كى تنفى ذاتها . لقد عبرنا مع هؤلاء خطا غير مرئى . والقيثارات منزوعة الأوتار تعزف الآن فى عالم خال من البشر . إن أدب ما بعد الحداثة يتحرك ـ فى عبثه العدمى أو استشرافه الصوفى ـ نحو نقطة آخذة فى الاختفاء تدريجيا .

هكذا يرسم **إيهاب حسن** ـ من خلال تحليلاته المفصلة لأعمال مختارة من **دى ساد وهمنجواى وكافكا وجينيه**

وبكيت - صورة حية لأدب ما بعد الحداثة . وتغتنى الصورة بإشاراته إلى أدباء آخرين مثل **ألفريد جارى** ، **وجيوم أبولنير**[٩] ، **وترستان تزارا** ، **وأندريه برتون**[١٠] ، **وسارتر** ، **وكامى** ، **وناتالى ساروت**[١١] ، **وآلان روب - جرييه**[١٢] . **كما يشير فى « التعقيب »** ، **إلى ناثانيل وست** ، **ووليم بوروز** ، **وجون بارث** ، **وج . د . سالنجر** ، **وآلن جنسبرج**[١٣] ، **ونورمان ما يلر** ، مع مقارنات عابرة بمصورين من أمثال **مارسيل دوشام** ، **وماكس إرنست** .

فى كتاب إيهاب حسن حسٌ بالفورية يضعنا فى قلب المشهد المعاصر . ويتجلى هذا حتى فى إيثاره الزمن المضارع على امتداد الكتاب . إنه يقول مثلا عن **همنجواى** : « إنه يولد فى أوك پارك بولاية إلينوى » ولا يقول « ولد » . ويقول « أبوه طبيب » ولا يقول « كان أبوه طبيبا » . وقد يشكو القارىء من غموض بعض عباراته أو ميلها إلى التجريد (لست شخصيا واثقا من أنى أفهم كل ما يقوله على وجهه الصحيح) ولكنَّ قدرا معينا من الغموض يكاد يكون محتوما فى مثل هذه المباحث التى تعتاص على المتخصص ، دع عنك القارىء العادى .

يستحق **إيهاب حسن** أن يُعدّ المؤرخ المشهود له لما بعد الحداثة ، كما يعد **مارتن إسلن** المؤرخ المشهود له لمسرح العبث ، أو كما يعد **موريس نادو** مؤرخا للسيريالية . ولكن القول بهذا لا يعنى نسيانا أو إنكارا لأعمال نقاد آخرين كبار ممن كتبوا عما بعد الحداثة : **رولان بارت** ، **فرانك كيرمود** ، **جورج ستاينر** ، **سوزان سونتاج** ، **إلخ** .. نحن هنا نتحرك فى عالم موحش زالت عنه الصوى وعلامات الطريق ، ولكن متى كانت مهمة الأديب - أو الناقد - هى أن يسمى الفراغ ملاءً ، أو أن يهدهدنا بأكاذيب مريحة ؟!

هوامش :

(١) **انظر اوفيد** : مسخ الكائنات ، ترجمه وقدم له د . ثروت عكاشة ، راجعه على الأصل اللاتينى د . مجدى وهبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٢٤٠

(٢) انظر **إدموند** ولسون : قلعة اكسل : دراسة فى الأدب الإبداعى الذى ظهر بين عامى ١٨٧٠ - ١٩٣٠ ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٩ ، ص ٢٦ .

(٣) نفسه ، ص ٢٠٣

(٤) أحيل القارىء إلى حديث أذاعة البرنامج الثانى منذ سنوات تحت عنوان « أدب الصمت » للأستاذ تشارلز جليكسبرج ، نشر فى « المجلة المئوية » الأمريكية (ربيع ١٩٧٠) من ترجمة وتلخيص إدوار الخراط . وفى هذه الترجمة غير المنشورة (وإن زودنى المترجم ، مشكورا ، بنسخة منها مرقومة على الآلة الكاتبة) يقول الخراط : « عبارة أدب الصمت ترجع إلى أصل مركب ، وتتضمن جوانب عديدة من المعنى . إنها تنطوى على مفارقة ميتافيزيقية ، شأنها فى ذلك شأن عبارة كيركجارد عن « إله المحال » . ولا يقصد بها أن تدل على نسق جمالى بل أن تشكلّ تحديا إبداعيا . إنها تضارع إلى حد ما سعى الصوفى إلى التوحد بالله ، والله هو الآخر الكامل التعدى ، إنها مثل جهد ريمبو أن يلتقط نغمة ما لا يمكن التعبير عنه ، ومثل محاولات الداديين أن يتجاوزوا لغة العقل وأن يخلقوا القصيدة المطلقة » .

(٥) انظر مقالة احمد مرسى عن جون كيدج فى عدد « إبداع » (اكتوبر ١٩٩٢) ص ١٥٩ - ١٦٢ .

(٦) « **الباتافيزيقا** » نسق فلسفى زائف ابتدعه الأديب الفرنسى ألفرد جارى (١٨٧٣ ـ ١٩٠٧) ويُعرف بأنه « علم الحلول الخيالية » . كان جارى رائدا للسيريالية (أنظر ترجمات د . حمادة ابراهيم لمسرحياته : أوبو ملكا ، أوبو فوق التل ، أوبو زوجا مخدوعا ، فى سلسلة « من المسرح العالمى » ، الكويت) . وقد أنشأ عدد من أتباعه ، بعد الحرب العالمية الثانية ، ما أسموه « كلية الباتافيزيقا » ووضعوا لها ، متظاهرين بالجد ، قواعد ولوائح ، وأنتجوا ، بالحقيقة ، محاكاة ساخرة للكليات العلمية المعترف بها . وممن تأثروا بهذا الاتجاه يونسكو ، وبوريس فيان ، وجاك بريفير . إن الباتافيزيقا هى ميتافيزيقا اللامعنى ، والمحال ، وضد العقل . وقد أثرت أفكارها فى مسرح العبث (أنظر ج . ا . كدون : معجم المصطلحات الأدبية ، كتب بنجوين ، ١٩٨٢ ، ص ٥٩٢) .

(٧) ثمة كتابات شائقة ، بالعربية ، عن السيريالية للويس عوض ، ورمسيس يونان ، ويوسف الشارونى ، وإدوار الخراط ، ونعيم عطية ، ونبيل راغب ، وسمير غريب ، ونهى بيومى حجازى ، وعادل سلامة وغيرهم . وهناك أيضا الفصل الممتع الذى عقده عليها كامل زهيرى فى كتابه الباكر « مذاهب غريبة » (سلسلة كتب للجميع ، يونيو ١٩٥٨) . وهناك ، على صعيد التنظير ، كتاب والاس فاولى « عصر السيريالية » من ترجمة خالدة سعيد ، منشورات نزار قبانى بالأشتراك مع مؤسسة فرانكلين ، بيروت ١٩٦٧ .

(٨) ثمة كتاب بالعربية عن « اللا أدب » للدكتور محمود ذهنى (مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٧) ولكن محمود ذهنى يستخدم اللا أدب بمعنى مختلف عن مدناه فى هذا السياق العصرى أو بعد ـ العصرى .

(٩) ترجمت له الدكتورة نادية كامل ـ وهى مثل الدكاترة سامية أسعد ، وهيام أبو الحسين ، وآمال فريد ، وأمينة رشيد ، وهدى وصفى من خيرة نقلة الفكر الفرنسى إلى اللغة العربية ـ مسرحيتى « نهدا تريزياس » و « لون الزمن » بمراجعة يحيى حقى . سلسلة من المسرح العالمى ، الكويت ، أول أغسطس ١٩٨٩ .

(١٠) غترجم أنسى الحاج لبرتون ثلاث عشرة قصيدة على صفحات مجلة « شعر » (بيروت ، خريف ١٩٦٢ ، العدد ٢٤) . وعندى أن توقف مجلة « شعر » وكذلك قرينتاها البيروتيتان « أدب » و « حوار » (قيل إن المنظمة العالمية لحرية الثقافة التى تمولها وكالة المخابرات المركزية الأمريكية كانت وراء هذه المجلات الثلاث) من أكبر الكوارث فى تاريخ الثقافة العربية المعاصرة .

(١١) صاحبة كتاب « عصر الشك » وكتاب « أنتحاءات » (وليس « انفعالات » كما فى الترجمة الرديئة التى قام بها فتحى العشرى) .

(١٢) ترجم له مصطفى إبراهيم مصطفى ـ أين هو الآن ؟ ـ « نحو رواية جديدة » مع مقدمة للدكتور لويس عوض ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ت .

(١٣) صاحب قصيدة « عواء » التى ترجمها « عن الإنجليزية الأميريكية » سركون بولص فى مجلة « الكرمل » ، نيقوسيا ، العدد ٤٣ (١٩٩٢) ص ١٣٢ ـ ١٤٣ .

تاليف : إيهاب حسن **ترجمة : محمد عيد ابراهيم**

أدب الصمـت

إيهاب حبيب حسن (١٩٢٥ ـ) ، ناقد أمريكى من أصل مصرى ، ترحّل عن مصر فى أربعينات هذا القرن لدراسة الهندسة وسرعان ما تحوّل عنها باتجاه الأدب . له الآن العديد من المقالات والكتب ، والتى تؤصّل بمعظمها لنظرية (مابعد الحداثة Postmodernism) منها ، تمثيلاً : (**حدّ البراءة**) ، (**أدب الصمت**) ، (**تمزقات أورفيوس**) ، (**مابعد النقد**) ، (**لهب بروميثيوس الحقيقى**) ، بالإضافة إلى سيرة ذاتية عن (الخروج من مصر) و(ذوات الخطر) وهو تنقيب عن رسائل أميركية معاصرة . يعمل حالياً أستاذاً نابهاً للأدب المقارن بجامعة وسكنسون ، بميلوسا .

وقد ظهرت مقاطع من هذه المقالة المترجمة فى مجلة (الصدام ـ encounter) بعددها الأول يناير ١٩٦٧ ، ثم بكتاب (أدب الصمت) الصادر بنيويورك ١٩٦٧ أيضا . أما الكتاب المنقول عنه هذه المقالة فهو (**دورة ما بعد الحداثة** Postmodern Turm) وهو مجموعة مقالات ـ كما يسمّيها ـ عن نظرية ما بعد الحداثة وثقافتها . وصدر الكتاب عن مطبعة ولاية أوهايو ١٩٨٧ .

ولقد كتب **إيهاب حسن** عن (ما بعد الحداثة) بفاعلية طوال ما يزيد عن عقدين من الزمان . كانت قبلاً تعبيراً مستجداً مبهما ، وصارت الآن مصطلحاً ذائعاً مميزاً لنزعات فى الموسيقى ، الرقص ،

المسرح ، العلم ، الفن ، العمارة ، فى الأدب والنقد ، فى الفلسفة واللا هوت ، التحليل النفسى ، التأريخية ، وفى بعض العلوم كتقنيات السبرنطيقا ، وطرز الحياة الثقافية . حتى أننا نتكلم الآن عن عصر ما بعد الحداثة ، حساسية ما بعد الحداثة ... إلخ . واهتمام المؤلف بالموضوعة ليس موضة أو تخييلا ، بل كميراث ثقافى يتفهم ذاته . وقد تؤدى مقالاته ، إلى إدراك جديد للبرجماتية الأميركية فى نهايات القرن . فهو يفتتح الكتاب بكلام **لوليم جيمس** : « **أنت تعرف ، بدايةً ، أن أى نظرية جديدة تُهاجم بسخف ، ثم تصير إلى حقيقة واضحة لكن تافهة ، وبالنهاية تُرى جدّ هامة حتى أن معاديها ينسبون لذواتهم كنه كشفها .** » [عن البرجماتية] .

(١)

إن فكرة الطليعيين فى الأدب اليوم تبدو متطرفة البساطة . أيضا ، بتعوّدنا على تحمّل الأزمة ، فقد خسرنا حسَّ الثقة بالتوجّه . أية طريق تلوح ؟ . الأدب يتحول ضد ذاته ، ويتوق إلى الصمت ، يترحّل فى تلميحات مقلقة من الانتهاك والرؤيوية . ولو تواجد طليعى من عصرنا ، فمن المحتمل أن ينوء كاشفاً بانتحار . لذا فإن مصطلح « لا أدب » ، بمثابة « لا مادة » ، يأتى فقط للترميز وليس انحرافاً لصيغ ، بل لنوايا وطاقة تنقلب خارجة . هل يكون المستقبل عندئذ ، وبكامله ، شريداً وكارثةً لكل من يزاولون الأدب ؟

مع أنه لا يمكنني الإيمان بأن الكلمة تنهك إمكانات الروح ، فلابد أعترف بأن الكارثة تذهب وتعود بترنيمات حاذقة . ولقد زعم الصوفيون دائما أن الكتابة سبيل الخروج ، وأن نهايات الأشياء تُبشّر ببدايات الجديد ـ مفارقة سلبيته ، كما نّدعى اليوم ، لكن هذه صيغة للمفارقة على رغم ذلك . لذا فإن الصمت فى الأدب ليس نذيراً بموت الروح ، بالضرورة .

هذه النقطة التى تتوضّح عن الأدب الجديد مختلفة : فمهما كانت الجدّة فى الحقيقة ، فهى تتحاشى المعيار الاجتماعى والتاريخى ، والجمالى الذى أكسب الطليعى هويته فى فترات أخرى . إن قوة المراوغة ، أو الغياب فى الأدب الجديد متطرفة فى الواقع ؛ فهى تضرب فى الجذور والتيارات ، استعارياً ، بصمت رائع . لكن القوة نفسها ، تتصاعد فى الجذع والأوراق ، لتنفجر فى صخب مضطرب هائل . إن ما يمكن سماعه أكثر من ذلك هو صرخة الانتهاك ، صوت من الرؤيوية . هنرى ميللر وصمويل بيكيت ، كلاهما ألح للصمت ، ثرثاران متسلطان ، وفيما بينهما ، صدرت كل الملاحظات عن الكلام الأجوف الجديد . إن اقترانهما بذلك ليس خيالاً طفيفا . لقد وقفا كمرآة تبدع خيالا عصرياً ، وانتهيا بتأمل افتراضات غريبة . وبأسلوب الكلام القديم ذاته ، لقد صارا اليوم ، من أكبر الطليعيين .

(٢)

لكن خطابى عن **ميللر وبيكيت** ربما احتاج توضيحاً لعناصر الصمت . دعنى أبدأ بالانتهاك . لقد تساءل **لورنس داريل** ذات مرة ، وميللر فى باله : « هل الفن دائما

هـو الانتهاك ـ هـل لابـد لطبيعتـه القـريبـة أن تكـون انتهاكا ؟ » . يمكن لنا أن نُقرّ باحتواء الفن عـلى عنصر خطر بل وغواية دون إذعان لفكرة أن كل الفن انتهاك . إن مذهباً خاصا بالأدب الحديث ، على أية حال ، يبدو أنـه يبرهن على رؤية **داريل** ، فهو يتلمّس بثبات الخبرة التى يُقرّها . الخبرة التى هى عصيان ميتافيزيقى : إن آهاب Ahab يطعن الشمس إذا أهانته ، أو إيفان كرامـازوف يُعيد تذكرة الحياة إلى الرب . إنه عصيـان ميتافيـزيقى وبذات الوقت تنازل ميتافيـزيقى ، رغبة فى الفنـاء ، كما حـدّده البير كـامى : « صرخـة الضمير المنهَـك بتمرده الخـاص . » . فى الانتهاك ، عندئذ ، يوضع الكائن القريب من الانسان فى محكّ التجربة . إن مـا يؤكده هـو جدل العنف ، فعل شيطانى ورد فعل شيطانى منضغطـان فى وحدة مفزعة تصير فراغا فى النهاية .

إن العنف الذى أُسس مع الأدب الجـديد واضحـاً وضوحاً خاصاً ؛ يفترض مسبقاً داتشو وهيروشيما ، لكنه ليس بالضرورة محدداً بهما . خرافة إحساس لدرجة أنه لا معنى أو قيمة تمكنهما من التعلّق به . إن وظيفته هى تحـويل البشر إلى أشيـاء ؛ تحت ضغط منـه ، تحـويـل جـوهرى للبشر منحـدر ، نحـو أشكـال **بيكيت** ، البشر الحشرات وإفراز **بروفس** الحساس . وهو ليس بمرحلى بل مكانيا ، ليس بتاريخى بل وجوديا ، دور محتوم للمشهد الطبيعى . واقعياً ، مثلما جادل **فريدريك ج . هو فمان** فى (لست بهالك) ، مشهد العنف هذا يقترح « انسحاباً تاماً لصيغة البشر المألوفة عن كـل من المعتدى والضحيـة . عـلاوةً فإن المعتـدى والضحية كـلٌ لـه دور فى المشهـد الطبيعى » . إن استعـارة العنف هـذه كمشهـد طبيعى أو داخـلى هى تعريف متطـرف للانتهـاك الـذى سـوف يؤسسه نقاشى . يمكننا البدء بـرؤية مثـل هذا المشهـد متشكـلاً فى مناظـر برودواى السـريـاليـة بكتب **ميللـر** المدارية ، لرؤية ما يتبقى منها ، بينا ينحسر العنف حتى الموت ، فى المساحات الفارغة من (لعبة النهاية) لبيكيت أو (كيفما يكون) . وفوق هذه المناظر يتعلق دائماً هناك السكون المرعب .

سابقاً على هذه النقطـة ، لربمـا نستبدل انعكـاس الحـافز فى أدب الصمت ، بمصطلـح جـديـد يستـدعى التمثيـل . لو أن الانتهـاك هو الاستجـابة لخـواء ، فهو لا يخدم كالتماس موجود ، بذا فهو يؤدى لنقيضه ، الذى يكون ابتهالاً للرؤيويـة . سهل أن نـرى هذا التحـول فى الأدب الزنجى حيث الاحتجاج بزيّه القديم يستسلم إلى انتهاك حديث ، والانتهاك يستلزم الـرؤيويـة . لذا فـإن جيمس بولدوين يشتقّ العنوان لكتابه المهدِّد من مفتتـح بـالكتاب المقـدس : « أعطى الرب نـوح عـلامـة قـوس السماء : لا ماء بعد ، **النار فى المرة التالية** » [**الخط من عند الناقد**] . عنف رؤيوى ، كما عرّفه د . هـ . لورنس ، يمكن تمثُّله بطاغٍ يقتصُّ من أعدائه ، وحتى مثال العدالة يمكن فهمه بواسطته كفكرة للقوة أكثر ممـا للحب . وفى أشكال أخرى من الأدب الحالى ، المشاعر خلف استعارات الرؤيوية أكثر تعقيدا . متضمنٌ بها شىء قريب من الرفض التام للتاريخ والحضارة الغربيين . كذلك فهى دالّـة على رفض للهوية البشرية ، صـورة لبشرى كمعيـار لجميع الأشياء . يقول **آندى وارول** : « لو أكون آلة » ، ولو أنه كان يمزح أو حسن النية فى كلامه ، فهو يتكلم إلى كسيحى **بيكيت** ، ومتهتكى **ميللر** ، ومدمنى **بـروفس** . واقعياً ، النفور من النفسية الغربية ضارب بعمق أزيد من التبرؤ من التاريخ والحضارة . وعندما يفشل مثل هذا الاشمئزاز

فى أن يجد منجزاً فى تدمير ماجن ، فلربما ينفق تماما فى « **بوذية** Zen »« **فيزياء** Pata » أو حتى فى « المعسكر » .

إن النفور ضد الذات يربط بين نبضات المدمِّر والخيالى فى الرؤيوية الحديثة ، وهو يتجهّز للبعث . لذا فإن د . هـ . لورنس يظن : « ابدأ بالشمس ، وبطيئاً بطيئا يحدث الباقى » . إن الشمس مهما كانت بعيدة ، فهى فى منال رؤى العين . إن ويتمان ، الذى تنبأ بصورة ما لمزاجنا ، وضع كمالاً لمثال السنة فى الآن الأبدى :

« ما من بدء ابعد مما هو كائن الآن ، ما من شباب بعدُ أو عمرٍ غير الكائن الآن ، ابدا لن يكونَ كمال ازيد منْ كائنه الآن . »

إن الرؤيوى بمثابة الآن ! المصطلح يغطى إحساسه البكر ، الذى هو كشف حرفياً ، تنفذ الرؤية من ارتباكات اللحظة إلى قلب النور . وفى كلامنا المعتاد يدّعى الاعتقاد اللا خلقى أحيانا تعديله للوعى ، ويتبعه لربما يُتعّرف عليه فى خبرات المخدّر عند **البرت وليرى** ، وفى شعر **جنسبرج** ، وفى رؤية **ريتشان** لحدّ اللذة orgasm والذى يعلنه **مايلر** Mailer ، وفى الكشف الصوفى ـ النفسى **لنورمان أو براون** . إن تعديل الوعى هو كذلك أمل ميللر الثابت خلل خطاباته الرؤيوية ، وموضوعه باروديـة[1] فى مناجيات كارتيسيان لبيكيت ، لكل منهما مشروع نقيض يفسر فى إتقان صامت . الكشف ليس قاصراً ، بأى حال ، على شامانية[2] Shamanistic مخبولة أو نشوة غير أرضية . كما وضعها **ليزلى فدلر** فى (أنتظار النهاية) : « **يمكن لنا أن نرى عالماً مختلفا دون إشعال طلقة أو تأطير** قياس لمنطق ، ليس غير تعديل وعينا ؛ ووسيلة تعديله فى متناول اليد ... » إن هذا حلم ثورة يقضى على جميع الثورات ـ وربما على جميع الأحلام .

إن الانتهاك والرؤيوية ، من ثَّم ، يزودان بمرآة رامزة إلى خيال معاصر ، رامزة لما تحويه من فعّال وخطير فى خبرتنا . أيضا هما مرآة رامزة بحسّ عند **ميللر وبيكيت** ينعكس عوالم منقلبة . بيكيت يدعنا فى عالم جدّ مستنفد من الحياة لدرجة أن لا شىء يعوزه الطوفان ليجدده ، ولذا فنحن قريبون من غياب الانتهاك . **وميللر** يقدم لنا عالماً مشوشاً بانتظام على جرف تحوّل ، ولذا فنحن شاهدون على عنفوان الرؤيوية . إن ما يتشارك فيه العالمان هو درجة الصمت . وهذا لأن اللسان البشرى أخرس فى الرعب والوجد .

(٣)

ولو أمكن تخطيط الأدب الجديد فوق ذلك بأقصى الأستجابات من الانتهاك والرؤيوية ، فإن أفكاراً أخرى قد تساعد فى الاحتفاظ بالصمت فى مركزه . المقام الأول بين هؤلاء ، ربما ، لفكرة « إبداع اللا معقول » الذى يُخضع المؤلف كى يستنكر ، بل حتى يزدرى نشاطه . يقول **كامى** : « الخلق أو عدم الخلق لا يغيّر شيئا » ، « إن مبدع اللا معقول لا يقدّر عمله . يمكن له أن يجحده » لذا فإن الخيال يعتزل سلطته الغابرة ، لا يجد تمجيده فى الفكرة الرومانتيكية لشاعر ملعون ، بل فى الشعور السافر عند مؤلف الصمت الذى يوثق حزمه من الصفحات البيضاء .

عندما يتلطف الكاتب بوضع كلمات على الورق ، فهو ميال لتصوّر ما هو ضد الأدب إما بحدث صرف أو بمسرحة غير ذى جدوى . رؤية الفن هى الحدث ، نعرف ذلك ، ونجد تصديقاً له فى « ماهو الأدب ؟ » **لجان بول سارتر** ! أن نتكلم هو الحدث ، يدّعى سارتر ، وكل ما نسميه يفقد هراءه ، يصبح جزءاً منْ عالم نعيش فيه .

لو كان للفن قيمة ، فذلك أن الفن يوضح ذاته كجاذبية معلنة . غير ذلك (فى أسطورة سيزيف) يُطرى **كامى** آداب السلوك عن الحذق . وتجد رؤيته هذه استنتاجاً غريباً وجريئا لدى لوحات الحدث عند **بولوك** ، الذى لم ير الفن كجاذبية معلنة بل عملية لإبداع الفن . إنها عملية أحادية لو لم تكن فى تمام الخصوصية ، وترتد قيمتها إلى المؤلف أكثر منها إلى جمهوره . وعلى غير التوقع يشابه ذلك رأى **ميللر** . بخصوصه تكون الكتابة سيرة ذاتية ، السيرة الذاتية مداواة ، شكل للحدث عبر الحدث . « لابد أن ننظر فى اليوميات ... » قال **ميللر** « ليس من أجل الصدق فى الأشياء بل تعبيراً عن المجاهدة كى نصبح أحراراً فى استحواذ الصدق » . هذه المجاهدة تنتمى أصلاً لكاتب اليوميات أو ، عندما يكون الحدث مباشراً فى حسّيته ، لشاعر ؛ لأن **ميللر** يقول أيضاً : « لا أنادى بأولئك الشعراء الذين يضعون قصائد موقّعة أو نثرية ، بل أنادى بذلك الشاعر البشرى القادر على تعديل العالم فى العمق . »

وعموما ، فيما يخص **بيكيت** ، فإن الكتابة هى مسرحة لا معقولة . بحس معين ، يمكن الاعتقاد بأن أعماله بجامعها وكأنها بارودية لنظرية لودفيج فتجنشتين حيث اللغة نظام ألعاب ، مماثل لحساب القبائل البدائية . إن باروديات **بيكيت** ، **متشبعة بحقد شخصى ، وتكشف عن ميل عام ضد الأدب** ، **يصفه هوج كينير** بإشراق : « إن قياس التمثيل الثقافى المهيمن فى العصر الحالى لا ينسحب بيولوجياً ولا نفسياً [رغم أن هذه علوم نعرفها] ، بل عن نظرية العدد الشائعة » والفن ذو مجال مُغلق لذا يصبح لعبة لا معقول من التباديل ، مثلما يرضع مولوى حجارة الشاطىء ؛ و« اعتزال الكلمة » ـ العبارة **لجورج ستينر** ـ خفّض اللغة إلى نسبتها العددية الصافية .

إن مفاهيم الأدب ، تكفى بإمتاع ، كلعبة وكحدث يندمج بشكل آخر من صمت استعارى : فُحش الأدب . يصعب أن نعرّف المصطلح برداءة سمعته عدا حدث الساحة ؛ لقد استخدمته هنا لأشير أساساً إلى أعمال تربط الفُحش بالاحتجاج . سهل أن نتفهم أنه فى ثقافة ممنوحة بقمع جنسى ، ربما يأخذ الاحتجاج شكل الصدى الدائرى للفحش . إن الأدب الذى يفضح هذا الحافز لهو أدب تمرد . عموماً ، فإن الفحش ، مُختزلٌ بعنف ، ومصطلحاته ومقابلاته وصيغه المبتذلة محدودة بصرامة . وعندما تبرد خلفية الغضب ، يتبّدى الفحش كلعبة تباديل ، ويقتصر على كلمات عدّة وأحداث أقل . تأكيداً ، يتكون هذا الانطباع المضاعف مأخوذاً عن كتابات **دى صاد** : ذلك أن احتجاجه بشع ولعبته مخدّرة فى النهاية . **دى صاد ، الذى يعتبره الكثيرون اليوم من بواكير الطليعيين ، قد خطّط لسكونية الفضول ، فحشه وعنفه المكرور بغَصْب عينى اللغة عن طريق إرث وصايا بروميثيوس** الأدبية ، جعل **مايلر** ذلك ممكنا ، وكذلك **بروفس** ، لقد طوّر باروديات العنف الجنسى . إن ملاحم **ميللر** الجنسية لا تزال بسيطة بدرجة يصعب إدراك أقصى إمكانات باروديتها الشخصية ، وعلى الجانب الآخر ، فإن استحواذات **بيكيت** تجريبيا ، تتهكم على ذواتها وتنكر الحب كله . فى لعبة البارودية كما فى حدث الفحش : لا قواعد لغوية . إن **ميللر** وبيكيت ، يقفان سويا ومتواجهين ، يقترحان سلوكاً شرجياً تناسلياً لأدب إباحى .

لكن أدب الصمت يتوصّل إلى إنكار الزمن الذى كرّمته وظائف الأدب حتى بوسيلة أخرى : فهو يطمح إلى

حساسية غير ممكنة . إن الموضوعية الجديدة تنشأ فى (الحساسية الموسيقية) **لستوك هاوزن** ، وفى كولاج دو تشامب حتى روزنبرج لأشياء مطروحة بالنحت البيئى عند **شفيتزر** ، وتحت التأثير التوافقى **لشفيتزر وأبولينير** ، فى ذلك الشكل الهجين للتأثيرات البصرية واللفظية ، الشعر الملموس ، والذى يعتمد الهجائية من أجل تكوين صوّرى . إنه طموح يقل وضوحه فى حساسية نشعر بها عند **ترومان كابوت** فى (دم بارد) . انحراف إلى جاذبية الفنتازيا . يدّعى **كابوت** مشايعته الالتزام بالحقيقة فى وسوسة ، ويكتب كما يدّعى أول « رواية لا روائية » . فى الأدب الأوربى ، بوجه عام ، تترابط الواقعية الجديدة ليس مع الريبورتاج بل مع ظاهراتية **إدموند هوسرل** . إنه مفكر صعب بذل تأثيرا معقولا على الانسان بالمخالفة مع **سارتر وهيدجر** ، إن **هو سرل** لا يمكن تلخيصه دون تحريفات فادحة . مع ذلك يمكن القول بأن فلسفة **هوسرل تُعرّف** الشكل الخالص للوعى الموضوعى بذلك الذى لا يحوى عناصر ولا يصير موضوعاً لتجربة . هذا الشكل من الوعى ، مُنعزلٌ بمسلسل من « التحول » ليس جزءاً من عالم الأشياء الشائع ، ولا المشاعر ، أو الأحاسيس . نقبله عادةً وكأنه عمق الذات ، الأنا ، لابد له أن يكون « مدعوماً » أو يلقى جانبا ، مثل وحدة تجريبية معرضّة لـ « تحوّل سامٍ » نهائى يمنح وعياً خالصاً ثم موضّحاً بعنف ، الذات الحقة غير معروفة ، وربما هى مثل (لا بطل) بيكيت ، الغير مسمّى .

كيف يمكن لهذه النتيجة أن تؤثر على الرواية ؟ إن مبادىء السببية القديمة ، التحليل النفسى ، العلاقات الرمزية ، والمبادىء التى أقرّتها الرواية البورجوازية بارتياح ذات مرة ، تبدأ تنهار . إن « مولوى » **بيكيت** ربما تكون أول رواية كتبت بهذا السلوك الجديد ، مع أن « غثيان » **سارتر** جذبت أهتماماً أوسع . فى روكنتين نرى شخصية مقتنعة بلا علاقة كونية ، تحطمت الأشياء محلولة فى كلمات ، وما من رابطة بين الموضوع والقصد يمكنها أن تتم . ويظل **الن روب جرييه** ينبذ إنسانية **سارتر** برفض مركزيته البشرية كاملة . لو رغب الإنسان فى فرديته ، منحرفاً عن تبادل الفكر مع العالم ، لو يثبت ، رغماً عن كل شىء ، إنه ليس الردّ على لغز أبى الهول الخالد ، فلن يكون مصيره تراجيديا أولا معقولا . « الأشياء هى الأشياء والإنسان فقط هو إنسان » هكذا جادل **روب جرييه** سعيدا ، « من الآن فصاعداً ، نرفض كل اشتراك جرائمى مع الأشياء ... لابد نرفض ، بالمماثلة ، أى فكر لنظام قبل تأسيسه » ويتبع هذا أن الروائى يمكنه فقط أن يكون أديبا ، يسمّى أسماء أو يستضيف مفاهيم خالصة . ودون الشخصية ، الحبكة ، الاستعارة ، أو المعنى ، دون الزعم بـ « باطنية » ، فإن اللا روايات الفرنسية لأمثال **ساروت ، بوتور ، وروب جرييه** ، لها هدف ـ مثلما السينما الجديدة ـ بتأثير بكرة الصمت . وما يصرّح به **هارولد روز نبرج** يبدو ملائماً للأدب كما للفنون البصرية : « إن قدامى الكيميائيين الفرنسيين كانوا وراء ذات الشىء ، الواقع الجديد دوما ـ والذى يتقدم فقط خارجا من صمت البلاغة الحاضرة . » .

إن الصمت فى الأدب الجديد يتحقق كذلك خلل التهكم المتطرف ـ وهو اصطلاح أستخدمه لأى عبارة تحوى إنكارا ساخرا . إن الكريتى[٣] الذى يدّعى أن كل أهله كذابون ربما يصلح كمثال ؛ وآلة تينجولى التى ليس لها من وظيفة إلا تدمير ذاتها ، مثال آخر . إن التهكم المتطرّف ، بمعنى آخر ، لا يتطلب كولاج من أشياء مطروحة بل نسيجا Canvas فارغا . إن أصوله الحديثة ترجع بأثرها

إلى بعض أشكال أساسية فى قرننا ، أخصّ **كافكا ومان** . إن **كافكا** اقترب من استدعـاء خبرة المسـاحات جـامدة وبيضاء ومان أبرز الصوت فى تهكم تام ، ارتفع فقط لإلغاء ذاته فى بارودية شخصية ، أعتقد بها **مان** ، ممسكاً بأمل الفن الوحيد . لـذا فإن إيـريك هيللـر محق فى تدوين : « يرثى الفن بشكل تراجيدى خسران سحره الخالص فى دكتور فاوست ، ويبلغـه مرحـاً بترتيب كـونى فى فليكس كرول . » . إن هذه النزعة تجـد سابقـاتها المبكـرة بين الرومانتيكيين الألمان والـرمزيـين الفرنسيـين . حاليـا ، وبنـاحيـة أخـرى ، لقـد امتـدّ التهكم المتطـرف لـدى السوفسطائيين . إن فكرة **هيدجر** عن « لغـز السلوان » ورؤية **بلانكوت** للأدب كشكل من « باعث سلوان » يقترح تطورا نظرياً للتهكم . بصلابة أشد ، يهزل **مايلر** فى (حلم أمريكى) بصراحة ، وينكر فعلياً شكل الرواية بتحويله إلى فن شعبى . أما **ناتالى ساروت** فى (الثمار الذهبية) ، وهى رواية عن رواية تلغى ذاتها تندفع إلى السلوان خلل فعل القراءة . إن هذا التكنيك الانعكاسى كان من المحتمل تطوره من قبل **بيكيت** ، ولقد أتقنه بالتأكيد . إن خاتمة آخر رواياته (كيفما يكون) ، هى أن الكتاب فى الواقع عن (كيفما لم يكن) . إن مثل هذه الحيلة ليست عبثاً ، لأن العبارة التى توهم التناقض فى الأدب ، توظف الأدب لإنكار ذاته المتجذرة فى قوة الوعى البشرى ، كى يرى ذاته فى كل من المـوضوع والقصـد . إن بـداخـل العقـل فعـاليـة أرشميدية ، عندها يصبح العالم غير محتمل ، يترفع العقل بذاته إلى نرفانا أو يقع فى الجنـون . أو ربما يفـزع إلى التهكم المتطرف كى يكشف الأدب عن نطاقه فى النهاية .

ولذا ، عند **بيكيت** لا يصوغ الأدب ذاته بصراحة ، أما عند ميللر فإن الأدب يدّعى بغرابة أنه الحياة . إن ما هو صعب الإدراك فى التهكم المتطرف هو أنـه ينكر حقيقـة الاعتداءات ضد الفن . وعبر ذلك ، يصوغ الفنان تكريسه الأخير إلى Muse عروس الشعر ، وعبر ذلك فهو يدنّسها أيضا . وهكذا فإن تكافؤ الأضداد واضح لـدى كل من **ميللر و بيكيت** .

فى النهاية ، يجاهد الأدب من أجـل الصمت بانتهـاز الفرصة والارتجال : مبدؤه يصـير اللا حتميـة . برفض النظام ، النظام المفروض أو المكتشف ، يرفض هذا النوع الأدبى قصديّته . وأشكاله تبعاً لذلك غير هادفة : وعالمه هو الآن الأبدى . نحن مدعوون إلى انتهاز براءة اختراعنا ، لأجل الخطأ والمراجعة ، والآن غير معلّق بشىء ، لذا فهو منفى أبدا . إنه مثلما تزحف الصخور فى حديقة Zen أدب عشـوائى يبدو أنـه يحتفى بالأشيـاء كمـا هى . وهـذا الانطباع تؤكده كتابات جون كدج ، الموسيقى مثلما هـو شاعر ، والذى أفضل من **ساتى** ، قد صدم جمهوره إلى وعى طقوسى بالتأليف العشوائى . وهذا ما يقوله كدج عن الصمت : « إن قصدنا هـو إقرار الحيـاة ، لا ان نجلب النظام خارجاً من هيولى أو نقترح إصلاحات فى الخلق ، بل ببساطة أن نصحو على كنه الحياة التى نحيا . والتى هى جدّ رائعة إذا أعملت عقلك، ورغباتك بعيداً عن طرقها وتدعها تتصرف من تلقائهـا الخاص . وعنـد تتبّع هـذا الشعـور ربما نجـده عبر أعمـال هنـرى ميللـر ، شعـر **جنسبـرج** ، روايـات **كيـروا** ، وآخـر قصص ج . د . **سالنجر** . وبخلاف **كدج** ، بوجه عام ، فإن هؤلاء المؤلفين يبدون سطحيين فى مواءمة حياتهم الروحية نحو ممارسة الأدب . ومثالاً ، **ميللر** ، يهوى التظاهر أنه رواية ثرثار ، برغم أن جل أثره لأجل الطاو Tao [٤] وميلربا Milarepa . ومهما تظهر العشوائية فى عمله فيمكن نسبتها قليلا إلى التصميم الفنى أكثـر من نسبتها إلى المـزاج . سنـوات

عديدة خلت ، منذ اقترب الدادائيون والسيرياليون من تمزيق الأشكال الأدبية بأناقة روحية أقل . وربما يصحّ هذا فى عصرنا ، على غرار المؤلفين العشوائيين مثل **ريموند كونيو** ، **مارك سبورتا** ، **وليم بروفس** . ففى (مائة ألف مليار قصيدة) ، أنشأ كونيو « آلة شعر » ، عشر صفحات متداخلة السونيتات (١٤ سطراً) ، كل سطر منها يمكن قراءته بأى انضمام محتمل مع جميع السطور الأخرى : والنتيجة : عليك بمائتى مليون عام فقط لكى « تقرأ » . وفى « الرقم واحد » يدعو **سبورتا** قارئه لإبداع كتابه الخاص فى كل مرة يجلس فيها إلى مجموعة بطاقات مدرّجة . إن « رواية اللخبطة » هذه لها استراتيجية تقترح الصدفة كدور منطقى فى خبرة الأدب . أما **بروفس** ، والذى يظن أنه لكى تتكلم لابد من أن تكذب ، يحاول الروغان من الكذب خلال (طريقة التقطيع لبريون جيسين) . وبالرجوع سابقا إلى آثار الدادائيين مثل **تريستان تزارا** ، **وبروفس** ، يوضح :

الطريقة بسيطة : خذ صفحة أو أكثر أو أقل من خاص كتاباتك أو من أى كاتب كان حيّاً أو ميتاً . أى كلمات شفاهية أو مكتوبة . قُصَّ إلى أجزاء بمقص أو مدية جيب ، كما تهوى ، وأعد ترتيب الأجزاء . انظر بعيداً . الآن اكتب الناتج ...

استعمالات طريقة التقطيع غير محدّدة أدبياً مقصوصةً من حدّى الزمن . سطور كلمة قديمة تأخذك إلى كلمة اخرى . أحذف طريقتك . اقطع صحيفة ، اقطع فلماً ، اقطع شريطاً . بالمقص أو مدية الجيب كما تهوى . خذه لقطع المدينة .

كولاج دادائى ، **بوذية Zen** ، أو حتى نظرية **نيومان** للألعاب ، تبدو صحيحة بالتساوى لأجل تحرير الانسان من عادات الكلمة . إن **بروفس** له حدّ عشوائى مع **بيكيت** ، ينتهى بمشاركة الأخير فى إيقاعاتٍ متشنجة على آلة النبذ . غرض هذه الآلة الوحيد : عملك يكون فى اللغة نابذاً كل معنى .

بوضوح ، إن الصمت فى مركز اللا أدب صاخب ونوعى . عند إبداعه بصدمة الانتهاك أو الرؤيوية ، وعند تزيينه بمفهوم أدبى كحدث خالص أو مسرحة خالصة ، أو من العمل الأدبى بذاته كموضوع ملموس ، صفحة بياض ، أو ترتيب عشوائى ، فلربما فى النهاية يصير دون علاقة : الفعالية كالتالى : صمت يتطور بينما استعارة هذا الاتجاه الجديد أدبيا قد اختيرت كى توائم ذاته على الدوام . إن هذا المنزع يراهن بسؤال عن الطاقة الغريبة ، البراعة الغابرة ، عن خطاب أدبى ـ وتحديات لانتحال حضارتنا .

(٤)

إن فشل هذا الاتجاه أصبح غامضا إلى حد ما ، عموما ، فى تكوين انطباع لدى النقاد الأمريكان والانجليز . إن الاستشراف العملى والحساس للسابق وللشكلانية الكادحة التى ما تزال تُغري ، يعلّل ربما جزئياً كراهتهم الفطرية . علاوةً ، فإن اللا أدب يميل نحو زعزعة النقاد بميل هيومانى حازم ، ولكى ينفّر آخرين ، ماركسيين أو اشتراكيين ، والذين تورّطوا بفكرة محدّدة عن الواقعية .

إن النقاد الفرنسيين ، يمكن اعتبارهم غير عمليين أو ضيقى أفق مثلما غيرهم توصلو إلى أن يظلوا استثناءً . لقد أثر **سارتر** طويلا ب (ما هو الأدب ؟) على أزمة اللغة

لدى دادائى وسيريالى بدايات القرن ؛ وبعد عقد كتب تقديماً **لناتالى ساروت** فى « بورتريه لغريب » ، وتكلّم عن « تأليف حياة بعبارات نافية أفسدت اسم اللا رواية » وبذا فإن اصطلاحاً مستجدّاً قد أُعطى لمفردات منتصف القرن . وفى (كتاب الآتى) فإن **موريس بلانشو** قد عرّف **روسو** بأنه أول متهم فى عُرف الصمت « عنيد فى كتابة ضد الكتابة » ، وقد أعتبر أن الأدب يقترب من « تاريخ دون نطق » ، والذى مثلما بعض أعمال **ميللر وبيكيت** ، يمكن تفهّمه كمتواليات صوت . بذا ، وطبقاً **لبلانشو** ، فإن الأدب يتحرك دوماً نحو جوهره ، الذى هو متخفٍّ . وبالمماثلة ، يكون موضوع Theme **رولان بارت فى « الكتابة عند درجة صفر » غائباً . يقترح بارت أن « تبدأ الحداثة مع البحث عن أدب مستحيل »** ، **ونتيجة هذا البحث هو حلم أورفيوسى : « مؤلف دون أدب »** . **أما كلود مورياك** ، والذى ربما أوّل من ضّمن **ميللر وبيكيت** بنفس دراسته النقدية ، يلاحظ فى (أدب جديد) : « بعد صمت **رامبو** ، صفحة بياض **لميلارميه** ، صرخة خرساء **لآرتو** ، أدب فى النهاية ذائب أدبياً مع **جويس** ... ولأجل **بيكيت** ... كلمات كلها تتلو ذات الشىء . » إنها بوضوح ، روح فرنسية مستبصرة لا تجلب بنفسها إلى حاجز صمت فى الأدب .

لكنى أشك أن هذا الاستبصار لم يعد ملائماً لطموحات النقد . فنحن نحس بازدياد أن النقد لابد أن يفعل أكثر من التوضيح ، لابد له أيضا من امتلاك حكمة المشاعر والروح . نريد له المخاطرة بذاته ، مثلما يفعل الأدب ، كى يشهد على حالنا ، ونأمل حتى بتحمله عبء الكشف . وقد حدا هذا الأمل بى أن أقترح رؤيوية النقد قبل خضوع مشاعرنا لصلة الموضوع . على الأقلّ ، يستضيف بعض الرؤيوية كى يختبر بدهيات اللا أدب . يوضّح هذا فى قطعة نادرة من النقد الأمريكى الذى يجرب هذه المهمة فى دقة . **ليزلى فدلر** يوضّح فى (المتغيرات الجديدة) فهمه للمقاربات المعقدة بأن الخيال الأدبى يعمل الآن فى الصمت ، فى الفُحش ، فى الجنون ، وحتى فى حالات ما بعد الجنس المعلّق بالغشية الصوفية . ويعرف أيضاً أن الحاسم لعصرنا هو « احساس بأن الأدب يتصور بدايةً إمكانية المستقبل ... ومن ثمّ لقد جهزّ المستقبل فرحاً أو فزعاً بالتوقعات ، وبذا فهو يؤهّل لكل منّا كى يسكنه . » .

(٥)

إن اللا أدب ربما يصفّى المستقبل لكن العقل الناقد لا يزال يبحث عن إعادة طمأنة التاريخ . هل أدب الصمت يسترجع تمزيق أورفيوس ، بدايةً مع الأدلاّء ، وكذلك يسترجع الأعجوبة التوراتية المبتكرة ، التى شهدت تحول الكلمة إلى جسد ؟ وهل لابد للنوع البشرى ، القادم من بعيد خلل ممرات ما قبل التاريخ ، أن يخضع لحلم صمت ؟ على النقيض تماماً . إن الأدب الجديد ربما يصير تطرفاً ، وحلمه رؤيوى ومنتّهكَ . بل إن ذلك يُفهم من اهتمامات الحياة ؛ ونعرف ، أن الحياة ترتقى أحيانا خلل العنف والمتناقضات .

فى ترجمتنا لأسطورة أورفيوس ، أنه تمزّق من قبل الميانادات Maenads بوصاية ديونيزوس ، وفى ترجمة أخرى أنهن قد قتلنه فى نوبة غيرة متهوّرة ، لأن **أورفيوس** فضّل صحبة الشبان عن النساء منذ موت زوجته **إيريدس** . شىء وحيد يتوضح : **أورفيوس** ، ذلك الصائغ الأسمى ، كان ضحيّة صدام غير رحيم بين المبدأ الديونيزى متمثلاً فى الميانادات ، والمثال الأبوللونى المتوقّر كشاعر . إن **أورفيوس** مُمّزق ، لكن رأسه مستمر فى

الغناء ، وحيثما تدفن الموزيات[٦] Muses أطرافه تصدح العنادل بألذ من أى أبقعة أخرى فى العالم . إن أسطورة **أورفيوس** ربما تصير حكاية رمزية لفنان فى وقت معين . إن قوى ديونيزوس ، والتى لابد للخضارة أن تقمعها ، تهدّد هذه الأوقات كى تنفجر طلباً بثأر . بهذه العملية ، ربما تربك الطاقة الأمر ، واللغة تتحول ربما إلى عواء ، (قوقوة) ، صمت منفزع ؛ شكل يتشوه دون رحمة مثلما الجسد البائس الذى كان **لأورفيوس** . يبقى بعدُ سؤال متلكىء ، الآن وفى ذلك اليوم الموحش بتلال تراس Thrace : أما من بُدّ لرأس الشاعر المنفصل لربّما يستمر فى الغناء ؟ دعنى أضع السؤال بفظاظة أشد : ألابد للحياة من إرباك الفن دورياً كى تضمن العافية والغلبة البشرية ؟ ألابد للكلمات أن تتوق إلى السكون ؟

وهناك دليل على هذا فى تاريخ الأدب ، فى بواكير إرهاصات السكون والتمزق . فى (توترات نزاع) ، مثلا ، يعرّف **روبرت مارتن آدامز** بذكائه البنية التى هى أسلاف اللا أشكال المتداولة . « إن الشكل المنفتح » يقول ، هو بنية معانٍ « تتضّمن صراعاً أساسياً غير مصمّم بفحوى سكونيته .... على الجانب الأيسر ، ينقسم بلا حدّ ، خطّ كمّى من لا شكلانية عامة أو ضلّيلة ولا حتمية ؛ وعلى اليمين ، بلا حدّ مساوٍ ، خطّ كمّى من شكل يؤثر فينا وكأنه منغلق بارز ، حتى برغم أن له عناصر انفتاح . » عالم رموز هام ، يأخذ إشارته من **نرثروب فراى** ، يتمنى ربما الادعاء أن الأدب يتطور من أساليب أسطورية إلى أساليب تهكمية ، وكذا تفعل الأشكال الأدبية فهى تتطور من منغلق إلى منفتح إلى لا شكل . والتمييز بين الأشكال المنغلقة والمنفتحة يصبح ظاهريا عند مقابلة أوديب ملكاً **لسوفوكليس** بعابدات باخوس The Bacchae **ليوربيدس** . إن **آدامز** محق بتفهّم أنه رغم أن **أوديب** تتوصّل إلى حلّ صراعاتها وتبعث حالة استرخاء جزئى للجمهور ، فإن عابدات باخوس تدع جمهورها فى حالة كربٍ غير محرّر . كشكل منغلق ، يعبّر **أوديب** عن رؤية دينيا محافظة للعالم ولحس الخبرة الجمعىّ . وكشكل منفتح تبلّغ **عابدات باخوس** برؤية متخطية وراديكالية للعالم ولحس الخبرة الفردى . وبطريق استقراء جرىء على هذا المنحنى ، نقول لربما ذلك مثلما اللا شكل ، فإن فى انتظار جودو لبيكيت رؤية تهكمّية ربما عدمية للعالم ولحس خبرة خاص تماماً .

ولكننا لا نحتاج التزام علم رموز صارم كى ندرك ذلك ، فما بين **عابدات باخوس** وانتظار جودو عدد هائل من أعمال بالأدب الغربى يكشف عن إحساس نامٍ بالتمزّق ، قدرة متزايدة بالتشويه . ولننظر ، بالدراما لوحدها ، السياق المقترح بالتالى من المسرحيات : **هاملت شكسبير ، فاوست جوته ، فويتسك بوشنر ، طائر أزرق لميترلنك ، لعبة حلم لسترندبرج ، أوبو ملكاً لجارى ، ست شخصيات تبحث عن مؤلف لبيرنديللو ، زنوج جينيه ، وقاتل يونسكو** ، إن الشكل الدرامى بدا أنه يتحرك من توترات غير محلولة إلى مراوغات رمزية ، ومن الأخيرة إلى التواءات تعبيرية أو سيريالية ، وبالنهاية يأتى إلى مستقرةٍ فى اللا معقول . إن حركة الشكل إلى اللا شكل ، رغماً عن الاستثناءات الواسعة غير القابلة للجدل عبر التاريخ ، تتقدم لا فى الدراما فقط ، بل يمكن أن تُلاحظ بالفن الغربى إجمالاً .

ومن العدل أن نحتمل القول بأن أطوارها الثلاث الرئيسة فى ذلك التطور محددة ببزوغ السلوكية[٧] Man-nerism ، الرومانتيكية ، والحداثة . إن السلوكية لم تكن حلاً شكلياً لطابع عصر النهضة . لقد كانت ، وكما يقترح

ويلى سيفر فى (المراحل الأربع لطابع عصر النهضة) ، علامة إجهاد وحيرة . فى الفن السلوكى « ينشعب التأثير النفسى عن المنطق البنيوى » ، وهاهو تعريف سيفر بما نقصد فى شكله المنفتح :

> **إن خلف التقنية الإبداعية لطابع السلوكية هناك عادة القلق الشخصى ، علم نفس معقد يتناظر شكلا وعبارة . وعند فحص الترددات ضمن البنية السلوكية فى الرسم ، العمارة ، وفى الشعر ، نصبح حتماً واعين بالكارثة - أو الوعث[8] - خلال الحساسية السلوكية . إن السلوكية هى خبرة تقنيات التفاوت والتوازن المنزعج ؛ ضمن التعرجات ، حركة ترداد لولبية ضمن فراغ كدوّامة أو زقاق ، ضمن ميل أو نقاط رؤية متحوّلة ومناظير غريبة - وحتى غير عادية - تستسلم لمقاربات فضلاً عن يقنيات .**

أليس هذا وبدقة الشعور الذى يتملكنا إزاء مسرح **شكسبير** الأخير ، الدراما الجيمسية Jacobean [9] ، شعر ما بعد الواقعية ، كما للوحات **تيتان** ، **تنتوريتو** ، **إلجريكو** El Greco ؟

لقد ذهبت الرومانتيكيات إلى بعيد نحو أشكال أدبية غير مستقرة ، متلازمة كما كانت مع **ستيمانج** المبهم ، بأقصى رغبة للمطلق . إن **فاوست** يقف على عتبة المرحلة الدانية ، مزيجاً من الوثنية والتأثرات المسيحية والتى تحوّلت ، فى كل من البنية والموضع ، إلى ذريعة لتناقضات حياة وحشية - إن عبقرية **جوته** المبهرة استطاعت فقط الحفاظ على مثل هذى الدراما فى تحكّمها الفنى . إن شراكة الأبطال الرومانتيكيين المبهمة - فاوست ، أنديمو ، آلا ستر ، دون جوان - جولين سوزيل ، مانفريد ، آكسل - تهدّدت منذ الأبد لكى تندلع إلى قالب يحتويهم ، فى عصيان مسلح ضد صائغيه - لقد أُطلقت الذات فى الأدب ، كذا الحلم واللا وعى ، **نوفاليس ونرفال** ، **هوفمان وبو** ، **كليست ويوشنر** ، **كولردج وكيتس** ، حملوا اللغة إلى نطاق نصف الروح ، لقد ذرع أولئك التهكم الرومانتيكى المفضوح لكى يدمجوا بكل جملة نفيها الخاص . وبأزمنة أخرى ، تنكّرت الرومانتيكية لنفس إمكانات الانسجام أو الحلول بالانحراف عن روحها الخاص . لقد اكتشفت السادية ، عبادة الشيطان ، القبلانية[10] cabalism تشهّى الموتى ، الإغواء ، الاستذءاب ، وصولاً إلى تعريف للإنسان حيث لا تعريف للإنسان يمكن إيجاده . لا عجب إذن أن اعتقد **جوته** أن الرومانتيكية شكل مرضىّ ، وعرّفها **هوجو** بأنها الخيال البشع ، بالطبع ، أعى ، أنى أؤكد نبض الحركة الليلىّ . وفى دقة أشتق جزء كبير من الأدب الحديث طاقته الخاصة من تلك النبضة . إن تلك النبضة كانت كذلك ، نزع الموت لو رغبت ، والتى ساعدت على تدمير أشكال الأدب الكلاسيكية يقول **ماريو براز** فى (نزعات الرومانتيكية) : «إن أساس الرومانتيكية ليس له ما لا يمكن الاتصاف به ... إن الرومانتيكى يصفى الفنان الذى لا يمنح شكلاً للمادة فى أحلامه - الشاعر منجذب وجداً أمام صفحة بيضاء نحو الأبد ، الموسيقار يتنّصت إلى حفلات موسيقى مذهلة بروحه دون محاولة أن يترجمها إلى نوتات ، ومن الرومانتيكية نفكر فى تعبير ملموس الانحطاط والتلث » . إنها ، هنا ، بداية الصمت ، أدب دون كلمات - أو لكى ندقّق أكثر ، أدب يأنف من كل شىء لكنه الاستخدام الأشد بدائية وسحراً للغة . إن عالم الرموز الفرنسى ، السلف

المباشر لحركة الحداثة ، يمثل هذه النزعة واضحاً . لقد ابتكرت سونيتات **ميلارميه** بناء الجملة لنفى الذات ، ومازحت إشراقات **رامبو** دلالة اللغة فى مجهود يفسد الحواس ؛ وبالدورور **لوتريا** مون فتح الطريق للسيريالية . وربما ، كما يدّعى **نورمان أو براون** ، فى الرومانتيكية المتأخرة أعاد ديونيزوس إدخال الوعى فى الأدب . ويتأكد تماماً أن فى الرومانتيكية ملجأ مزدوجاً للغة يتوضّح : بدايةً فى السلوك المتهكم والنافى للذات عند **ميلارمية** ، وثانيةً ، فى السلوك السيريالى وغير الشرعى **لرامبو** . فى واحدة ، تتوق اللغة إلى لا شىء ، وفى الأخرى ، تتوق اللغة إلى كل شىء . إن تباديل العلاقة للأول هو العدد ، وتباديل العلاقة للثانى هو الحديث ، سابقاً ، يتحرك الأدب ، كما لاحظنا **بلانشو** يقول ، نحو تخفّيه . وربما هذا هو أسلوب **ميلارميه** ، **كافكا** ، **وبيكيت** . وأخيراً ، أساليب الأدب ، كما يعتقد **جاستون باشلار** ، تتحرك نحو إعادة تكاملها الخاطىء للذات فى «حمّى حياة» وهذا هو أسلوب **رامبو** ، **لوتريامون** ، وفى أزمنة **لورنس** ، وفى أزمنة **ميللر** . إن كلا الأسلوبين يقعان على مصدريهما فى نوع من الفزع . (إن كليهما متضمّن عند باكورة الطليعيين ، **دى صاد** ، والذى علم أن الانتهاك والابتهال يقعان بالقرب من مركز الأدب .) إن كلا الأسلوبين يؤد فى انهاية إلى الصمت ، تمزيق كل الروابط ما بين اللغة والواقع .

ومع الحداثة ، نظّمت مناطق الهيولى ، أوكما رصدها **ييتس** فيإحدى نوباته الرؤيوية :

المركز لا تحويه ،
فوضى فقط مفكوكة على العالم ، بل
امتداد من دم عتمةٍ تتحلّل ...

ليس بممكن أن نبلّغ فى فقرات محدودة مدى الانحلال واستعادة التكامل فى أعمال القرن الرئيسية لدينا . إن **جويس** ، والذى كان وحيدا من قلائل اعتقدوا باللغة ، ظنّ أن تلكم الكلمات يمكنها أن تتشكل ولأجل العالم ، انتهت فى (سهر حول جثة فينجانز Finnegans wake) بتورية سيكلوبية[١١] Cyclopeian . وقد أسّس **كافكا** لا حتمية مرعبة قدر بها الأدب على توضيح أن الحب والفزع ربما يمنعان فى النهاية اللغة من التمّرس بقدراتها . ومع **مارينتى** Marinetti ، تميل المستقبلية نحو طرف آخر ، مع معول وفأس ، يصبس الأدب النهب المتخيل للمدن . لقد تظاهر **مارينتى** بالوقوف على نتوء جسد القرون ، يخاطب الهواء . إن الدادائية والسيريالية مفروضتان بعدُ على التمام ، هاتان النزعتان ، طردتا للخارج كل ولاءات الحياة والفن ، وما زال بإمكانهما إثبات التحدّى بكل كاتب من عصرنا يقابلهما ؛ فهما تحدّثنا بهمجية عن لا لغة ، أما نحن فنتحدث اعتياداً ، بينما هما تتحدثان من أجل الحياة والتكاثر . إن الكتّاب الذين بدأوا النشر ما بين الحربين العالميتين ، بدوا فى الغموم أقلّ طموحا حتى مكّن ذلك ر.و.ب. **لويس** مّن أن يميز جيل مالرو ، سيلو ، كامى ، وجراهام جرين عن أجيال خلت وكانت تحوى خبرة جمالية أسمى ، نقول ، كما فى (القديس الشريد Picaresque Saint) ، بالنسبة للكتاب الشبان أن « الخبرة الرئيسية هى اكتشاف ما يعنيه أن تكون كاتباً ومتّقداً » ، ويستنتج **لويس** : « أن النقد ، بفحصه هذا العالم ، يُساق إلى أقصى اعتبارات بشرية راديكالية للحياة وللموت ، وطامحاً ، إلى طبيعة البشر الآثمة » . أدب عصرنا الخاص ، والذى شخّصه صحيحاً **فرانك كيرمود** أنه « المنشقّ » عن أنواع خلت من آداب الحداثيين ، بذا فإن

شيطاني ، وملعون بحق من عصرنا ، فإنه عبثنا الفنى مع الأشكال ، بديلاً عن أن نصير ضحايا تحترق على الخازوق ، وتومىء خلل اللهب » . إن **أورفيوس** لم يتمزّق فقط ، بل إن أطرافه توهّجت . يجلبنا التاريخ إلى عتبة لحظتنا ثم يغادرنا بأسئلته اللاذعة . لماذا يتوجّب السخط على حضارتنا التى تقود الأدب إلى مثل هذه القياسات المتطرفة التى تتكلّف صمتاً حاراً ؟

رغم أن إجمالاً أسود لعللنا يتصنف ، فقط يمكن الرد على السؤال بغير مباشرة . لا يزال الدليل فى أسطورة **أورفيوس** ، وفى الصراع الخالد ما بين **أبو للو وديونيزوس** . ولقد تعرّض **فرويد** لتبصّرات فعّالة فى الموضوع . يعرض فى (الحضارة وسخطها) أن المجتمع يرتاح على قمع الغريزة . ودائما شككنا بذلك . إن ما لا ندركه على الدوام هو أن كل فعل تخلّ فى حياتنا يتجهز لطريق تخليات أبعد . بل إن الأمر لا ينتهى هناك ويستمر **فرويد** فى الجدال بأن الحضارة ، فى ديناميتها الأعمق ، تتطلّب قمعاً أقسى وأشد . إن الاغواء النفسى لهذه العملية متركّب وتوريطاتها للأدب عصيبة . وفى كتاب صادم ومهم (الحياة ضد الموت) ، يبدأ **نورمان أو براون** حيث انتهى **فرويد** . لقد جادل أن التهذيب يستلزم درجة من إنكار حياة الغرائز ، كما يستنتج **براون** لذلك : « ان لحظة النفى فى التهذيب تتوضح فى الرابطة التى تفصل بين الرمزية (فى اللغة ، العلم ، الدين ، والفن) والتجريد . إن التجريد ، مثلما **هوايتهد** علّمنا ، هو إنكار العضو الحىّ فى الخبرة ، الجسد الحىّ على العموم .. » . إن المنطق عندئذ — ولا أدرى إن كان ذلك قاسياً لكل من **براون وفرويد** يجعلنى خارجا — ان القمع يولّد الحضارة ، والحضارة تولّد قمعاً أقسى ، والقمع أقسى يولّد تجريدا ، والتجريد يولّد الموت إنا نتحرك على طريق ذكاء خالص ، كما ظن **فرينزى** ، هو مبدأ الجنون . وهل أى خلاص للسلالة يتمكن ؟ إن براون يعرض لهذا :

لابد للذات البشرية أن تواجه حقيقة ديونيزية ، وبذا فإن عملا كبيرا لتحول ذاتى يقع أمام ذلك . إن نيتشه كان محقاً فى أن يقول أن ابو للو يصون،ديونيزوس يدمر ، الوعى الذاتى . وطالما كانت بنية الذات أبو للونية ، والخبرة ديونيزية ، فيمكن شراؤها فقط مقابل تصفية الذات . ولا يمكن لهذه المقولة أن تُحلّ « بتأليف » من الذات الأبوللونية والديونيزية . ومن ثم فإن نيتشه الراحل قد بشرّ بديونيزوس .. لقد اشتغل بإنشاء ذات ديونيزية هائلة ، لكن هناك علاقات بالفعل تحت الإنشاء . لو أمكن لنا تمييز شراب عرافة ديونيزوس فى فورات التاريخ الحديث ـ شبقيةة دى صاد ودهاءات هتلر — فنحن ندرك رد الفعل الرومانتيكى لدخول ديونيزوس إلى الوعى .

وبالنسبة للفرويديين الجدد ، فإن المشكل الذى هو القمع والتجريد ، ينحلّ فى بناء ذات ديونيزية . وفى رؤيتهم للغة تصبح جوهرياً « كلام طبيعة الجسد » ، عبارة عدّلتها عن ريلكه .

لكن الحق أن إيراد براون لنيتشه يتناسب أيضا ، لان **نيتشه** فى الواقع هو قوام كيان لتاريخ عصرنا الفكرى . إنه طليعى لكل من الفرويديين والوجوديين ، وهو وسيط الحركتين الحىّ . إن تحليله لحضارة الغرب يقدم بذلك جدلاً متوازياً مع جدل **فرويد** أحد الذين ربما خضعوا أكثر **لنيتشه** . إن جذر الشر فى العالم الحديث ليس فقط

القمع ، الذى هو غريزى تماما ، بل العدمية ، والتى تسلم قياد الوعى البشرى إلى معنى . لقد أعلن من أعماق القرن التاسع عشر موت الرب ، ورأى أن أزمة الإنسان الحديث ما هى إلا أزمة قيم . يتساءل **نيتشه فى « إرادة القوة »** : « **لماذا أصبح حلول الدمية ضرورة ؟** » ، ويرد كذلك : « **ذلك أن العدمية تتمثل فى نتيجة منطقية مطلقة لقيمنا وأفكارنا العظيمة ــ لابد أن نختبر العدمية قبل اكتشاف ماهية هذه « القيم » التى تتملكها حقيقة . بينما نحن نتطلب ، فى وقت ما ، قيماً مستجدة** » . إن المشكل له ، مثلما للوجوديين المعاصرين ، هو بالأساس وضوح المعنى . (لقد ناقض معظمهم ، بأية حال ، فنيتشه كان « يوتوبياً » ، استراح بحلّ رفاهة الحياة لدى السوبرمان) . برؤية **نيتشه تلك ، يصير مقال اللغة هو الحدث ، يصير الإيماء ، ومنذ اختراع المعنى يكون شفاهيا أكثر منه عملية حيوية . كذلك يشرح مسيحى من مثل نيكولاى برديائيف** هذا التساؤل مخالفا : « إن رؤيوية التاريخ الداخلية هى إلهام النتائج غير مدركة بتاريخ مملكة الرب ، والمثال ، هو المعنى » . لكن التساؤل الذى نستكشفه ، لا يزال بذا معنى .

إن الدنيوية ، البليّة acedia الذنب ، والعدمية ، هى فحسب أعراض غياب أعمق للمعنى . يخسر الإنسان مكانه الداخلى ، مثلما يقول لا عجب إذن ، أن اللغة التى هى تقليدياً مستودع الإنسان المتّسع بمعنى عام مثلما كما هو حاص ! لابد أن تتضمن فى الخصم . وهى لا تقدّم رسلاً أو يوتوبيين لعصرنا كى تفتدى الكلمة . وبتقليل الشأن لدور التربية فى المستقبل ، فهى تقلل كذا من دور اللغة . أن يأتى ديونيزوس البشرى أو السوبر مان فليس على هيئة مهذار . فربما لهذا تكون الثورة الحديثة ضد الخطاب الشفاهى مرئية ، وبأسفل ، كثورة ضد السلطة والتجريد : إن الحضارة التى ضمنها **أبو للو** صارت استبدادية ، والأدوات التى كفلها الإنسان ليحيا بها صارت آلات تغتذى بالتجريدات . لأن كل المعنى يكون بالنهاية منغرساً فى اللحم ــ توكيدات ربما للنظر إليها كشهادات جسد ــ وانعدام المعنى يتلازم والتجريد . بتهكم ، تنعكس الثورة ضد اللغة فى الأدب ، بل أيضا تحاكى ، الكلمة فى التكنوقراط[١٢] . إن **جورج ستيز** يفتقد هذه النقطة فى مقاله الهام مخالفا « تجديد الكلمة » والتى جاء فيها :

حتى القرن السابع عشر ، شمل على التقريب عالمُ اللغة كل الخبرة والواقع ، اليوم ، يشكلّ ميداناً أضيق . فهو لم يعد يبين ، أو يتعلق ، بكل صيغ الحدث الرئيسة للحدث ، الفكرة ، والحسيّة . إن مناطق شاسعة من المعنى وتطبيقه تنتمى الآن إلى مثل لغات غير شفاهية كالرياضيات ، المنطق الرمزى ، ورموز علاقات إلكترونية أو كيميائية . إن مناطق أخرى تخص ما تحت اللغات أو ضد اللغات لفن غير هادف وحساسية موسيقية . عالم الكلمات قد تقلّص .

سهل للغاية ان نردّ كل عللنا لموت الرب أو للتكنولوجيا . إن جيلاً أصغر من اللاهوتيين ، شاملاً التوسير ، هاملتون ، فان بورين ، قد اشتغلوا على موت الرب كحالة من تحدّ لشهادات ثقافية وروحية . وهناك رسلٌ للتكنولوجيا ، من مثل **مارشال ماكلوهان وبوكمنستر فوللر** ، اعتبرا احتمالات مذهلة فى « قرية العالم » والتى أصبح كوكبنا بها تحت تأثير العلم الجديد والإلكترونات . لا يزال ، حتى **ماكلوهان** يدرك أننا لابد

تمزق **أورفيوس** يستمر فى حماسة . الأدب يسعى نحو اللاأدب ، ليؤدى إعادات استكشاف لأشكال بدت عابثة قدماً وتمزيقية : رواية تشرد ، محاكاة سوداء ، خيال بشع ، همجيّة ، خيال علم كابوسى . وبالنهاية ، فإن لا أشكال الانتهاك والرؤيوية تتخالط فى الصمت .

نواجه أخطاراً مفزعة فى الانتقال من ثقافة مرئية بكلمة مطبوعة إلى ثقافة « جامعة » بتكنولوجيا إلكترونية ، ولربما نرتدّ إلى ثقافة قبلية شفاهية . إن هذا ما يقوله فى (مجرّة جوتنبرج) : « الفزع حالة اعتياد لأى مجتمع شفاهى ، لأن كل شىء فيه يؤثر بكل شىء طوال الوقت » . وفى غضون ذلك « أقصى مشاعرنا المعتادة والعُرفية يبدو فجاءة أنها تدور إلى تماثيل مشوهة الأوجة وخيال بشع . إن المنشآت والجمعيات المألوفة تبدو أحياناً مهدّدة وخبيثة » . ومهما كانت أسبابه ، فلربما تثبت كونها ، مهما كان الشكل الذى تتخذه ، فى الصمت المنبعث كنزعة أدبية ، حقيقة عصرنا .

إشارات

١ ــ البارودية Parody : محاكاة أدبية ، تهكمية أو ساخرة .

٢ ــ الشامانية Shamanistic : دين بدائى من شمال أوربا وآسيا ، يقوم على عالم محتجب ، من آلهة وشياطين وأرواح أسلاف .

٣ ــ الكريتى Cretan : نسبة إلى جزيرة كريت ، يُضرب مثلاً للتهكم .

٤ ــ الطاو Tao . سبيل الفضيلة فى الكونفوشيوسية .

٥ ــ المايناداث Maenads : امرأة متهيجة تشارك فى عيد باخوس .

٦ ــ الموزيات Muses : عرائس الشعر فى الميثولوجيا الاغريقية .

٧ ــ السلوكية Mannerism : طابع فنى أواخر القرن١٦ بأوربا يعنى بالتنافر المكانى والتمديد المفرط للأشكال البشرية .

٨ ــ الوعث Quicksand : رمل لَيّن تغيب فيه القدم .

٩ ــ الدراماالجيمسية Jacobean drama : نسبة إلى جيمس الأول ملك انجلترا .

١٠ ـ الكبلانية Cobalism : فلسفة دينية سرية ، عند أحبار اليهود ونصارى العصر الوسيط ، تفسر الكتاب المقدّس صوفياً .

١١ ــ سيكلوبية Cyclopeian : طراز مبان يتميز باستعمال حجارة ضخام غير متسقة دون ملاط .

١٢ ــ التكنو قراط Technocracy : حكومة الفنيين .

ما بعد الحداثة

ما بعد الحداثة والأصولية

لفظ « **مـا بعـد** » يعنى ، تقليـديـا ، الاتصــال دون الانفصال . وقد أضيف هذا اللفظ أول ما أضيف إلى لفظ « الطبيعة » فقيل « ما بعد الطبيعة » . ويرجع تأليف هذا المصطلح إلى أحد أتباع **أرسطو** الذى عُنى بترتيب مؤلفاته فوجد أربع عشرة مقالة مرقومة بأحرف الهجاء اليونانية وتشتمل على ثـلاثة مبـاحث كبرى : مبـادىء المعرفـة ، والأمور العامة للوجود ، والألوهية رأس الوجـود . وهى مباحث تقع بعد « علم الطبيعة » فى الترتيب فأطلق عليه هـذا التابـع اسماً مـأخوذا من مكـانه وهـو « **ما بعـد الطبيعة** » . فها هنا اتصال بين « الطبيعة » و « ما بعد الطبيعة » بمعنى أن فهم كتاب « ما بعد الطبيعة » ليس ممكنا من غير قراءة كتاب « الطبيعة » .

بيـد أن الاتصال قـد لا يعنى الاتساق بـين السابق واللاحق ، وإنما قد يعنى الافتراق . وفى حالة الافتراق قد نتوهم الانفصال . وقد تكون حقيقة الأمر أن ما قد افترق نافٍ لما افترق عنه ، أى نفى اللاحق للسابق .

فيقال مثلاً : « **مـا بعد المجتمـع الصناعى** » وهـو مصطلح لعالم الاجتماع الأمريكى **دانيل بلْ** اتخـذ منه عنوانا لمؤلفه « بزوغ ما بعد المجتمع الصناعى » وهو ، فى أصله ، ورقة بحث قدمها هـذا العالم إلى نـدوة دولية فى زيورخ فى يونية ١٩٧٠ ويقصد **بلْ** من هذا المصطلح تحول المجتمع الحديث من إنتاج السلع إلى اقتصاد الخدمات ، وتأسيس المعرفة النظرية كمصدر للإبداع ، وتكنولوجيا عقلانية جديدة ، وإحداث تغيير فى البناء الاجتماعى(١) .

ويقال أيضا « **ما بعدَ التاريخى** » وهو مصطلح من ابتداع العالم اليابانى « **فرنسيس فوكـوياما** ورد فى مقالة له بعنوان « **نهاية التاريخ** » نشرها عام ١٩٨٩ حيث يقرر أن ثمة أحداثا جوهرية فى هذه الفترة من تاريخ العالم ، وهى حـركات الإصـلاح فى الاتحاد السـوفيتى وأوربـا الشرقية ، وذيوع ثقافة المستهلك ، وهذه الأحداث دليل على انتصار الغرب والفكر الغربى » . ثم يستطرد قـائلا « وما نشاهده الآن ليس مجرد نهاية الحـرب الباردة أو

مجرد فترة عابرة بعد الحرب العالمية ولكن نهاية التاريخ ، أى نهاية التطور الأيديولوجى مع بزوغ عالمية الديموقراطية الليبرالية كشكل نهائى للحكومة الإنسانية »[٢] .

ويقال أيضا « **مجتمع ما بعد التجارة** » وهو مصطلح سكه العالم الأمريكى **بيتر دروكى** ، ويدور على بزوغ تعدديات جديدة تبدع متطلبات جديدة تخص القيادة السياسية ، أى تعدديات لم يسبق لها مثيل ، فقد كان مركز القوة ، فيما مضى ، أحاديا ، أما الآن فهو متعدد وخارج نطاق الحكومة . وهذا التعدد يستند إلى مؤسسات لها غاية واحدة محددة .

والسؤال بعد ذلك :

ماذا يعنى مصطلح « **ما بعد الحداثة** » ؟

نجيب بتحديد معنى « **الحداثة** » ثم نثنى بتحديد معنى « **ما بعد الحداثة** » .

الحداثة ، فى قاموس أكسفورد الإنجليزى ، تعنى المناهج الجديدة ، والاعتقاد فى العلم والتخطيط والعلمانية والتقدم واشتهاء التماثل والنظام والتوازن ، والثقة فى التقدم بلا حدود .

ومن هذه الزاوية يمكن رد الحداثة ، فى أصل نشأتها ، إلى كل من الفيلسوف الإنجليزى **فرنسيس بيكون** والفيلسوف الفرنسى **رينيه ديكارت** وضع بيكون منطقا جديدا لتكوين عقل جديد يتطهر مما علق به من أصنام يسميها « **أصنام العقل** » وهى أربعة أنواع : « أوهام القبيلة » وهى ناشئة من طبيعة الإنسان من حيث أن الإنسان ميال بطبعه إلى تعميم بعض الحالات دون التفات إلى الحالات المعارضة لها . و « أوهام الكهف » وهى ناشئة من أن كل فرد يحيا فى كهف خاص به ومنه ينظر إلى العالم . و « أوهام السوق » وهى الناشئة من ألفاظ موضوعة لأشياء غير موجودة ، أو لأشياء غامضة أو متناقضة . و « أوهام المسرح » وهى الآتية مما تتخذه النظريات المتوارثة من نفوذ جارف.وبعد أن يتطهر العقل من هذه الأوهام يتجه إلى استخدام المنهج الاستقرائى الذى يستند إلى التجربة .

أما **ديكارت** فقد أسس منهجا جديدا يستند إلى التزام العقل بالأفكار الواضحة والمتميزة ، وإلى الشك فى كل المعارف الإنسانية باستثناء الشك نفسه . ولما كان الشك تفكيراً فأنا أفكر ، ولما كان التفكير وجودا فأنا موجود . وهكذا انتهى **ديكارت** إلى حقيقة مؤكدة واضحة ومتميزة وهى « **أنا أفكر إذن أنا موجود** » . وهى تعنى أن الإنسان كائن مستقل ومحدد لذاته .

وجاء بعد **ديكارت** منظرون لهذه الحقيقة مع تباين وجهات النظر ابتداء من **جون لوك** حتى **كانط** . وهؤلاء جميعا كانوا على وعى بالحداثة . بيد أن الحداثة لم تتصدر قضايا الفكر الفلسفى إلا فى نهاية القرن الثامن عشر حيث طرح **هيجل** قضية الحداثة على أنها قضية فلسفية . ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن **هيجل هو أول** فيلسوف يبلور مفهوما واضحا عن الحداثة . ولهذا ينبغى البداية بهذا الفيلسوف إذا أردنا فهم العلاقة الحميمة بين الحداثة والعقلانية . فقد تصور **هيجل** أن مركزية الوعى الذاتى هى المحدد للتفلسف فى العصر الحديث ، وأن هذا الوعى لا يخضع فى تطوره للصدفة بل للقانون . يقول : « لابد منذ البداية أن يكون لدينا اعتقاد عقلانى أن الصدفة لا تتحكم فى المسائل الإنسانية . ومهمة الفلسفة تكمن فى وعيها أن ظهورها محكوم بالروح المطلق طالما أن هذا الظهور تاريخى »[٣] .

وفى ضوء هذا المعنى للحداثة تأسست جماعة من الفلاسفة المؤمنين برياسة الفيلسوفين الفرنسيين **الفريد**

لوزى وادوارد لوروا. ، غايتها قبول تعاليم الكنيسة ايا كان تأويلها الذى تفرضه عليها شريطة أن تنفصل الكنيسة عن الدولة ، والإيمان عن العقل . بيد أن هذا اللون من الحداثة قد أدانه بعنف البابا بيوس العاشر فى عام ١٩٠٧ . وإثر هذه الإدانة أصيب المثقفون الكاثوليك بالهلع ، وذاع تيار ينشد تجنب الأصالة الفكرية خشية أن تفضى إلى الهرطقة والإدانة .

بيد أن رد الفعل الأصيل ضد الحداثة قد تمثل فى اتجاهين لفيلسوفين ألمانيين أحدهما بزعامة نيتشه والآخر بزعامة هيدجر .

انتقد نيتشه عبادة العقل التى تدور على توهم العقل أنه قادر على معرفة الحقيقة والوجود . فى حين أن المنطق وهو من نتاج العقل وهْم ، ومبادىء العقل هى من اختراعه ثم يزعم أنها قوانين الوجود . ولهذا ليس ثمة ركائز يمكن تبريرها عقلياً . ولكن ثمة وجهات نظر ، وإثبات ونفى للإثباتات . والطبيعة تضيّق من مساحة وجهة النظر ، ومن ثم تتقلص مساحة الحرية . ثم إن الأخلاق تفرض علينا نوعا من الغباء كشرط للحياة والنمو »[٤] .

أما اتجاه هيدجر فيدور على أن الحداثة قد نسيت أن تسأل عن الوجود الذى كان قد انشغل به كل من افلاطون وارسطو . يقول فى كتابه « الوجود والزمان (١٩٢٧) » هل لدينا ، فى هذا العصر ، جواب عن معنى الوجود ؟ الجواب بالنفى . ولهذا من الملائم إثارة السؤال عن معنى الوجود من جديد . ولكن هل نحن اليوم فى حيرة من أمر عجزنا عن فهم لفظ الوجود ؟ الجواب بالنفى . إذن لابد منذ البداية إيقاظ فهم معنى هذا السؤال ، ثم يضيف قائلا إن الزمان هو الأفق الممكن لوجود الوجود . والزمان لا يعنى الحتمية وإنما يعنى الإمكان .

وبعد عشرين عاما نشر هيدجر مقالا بعنوان « رسالة عن النزعة الإنسانية » موجهة إلى مفكر فرنسى اسمه جان بوفرى Jean Beaufret يتحدث فيها عن ضياع الإنسان من حيث هو بلا مأوى ، وعن النزعة الإنسانية من حيث هى السبب الرئيسى لحروب الدمار .

فى هذا الإطار يمكن تحديد معنى ما بعد الحداثة . ومع ذلك فثمة صعوبة تواجهنا وهى غموض هذا التحديد بسبب تعدد التعريفات . وقد عرض ميكل كوهلر Michael Kohler لهذه التعريفات فى مقال له بعنوان « ما بعد الحداثة » (١٩٧٧) . من أهمها تعريف كل من إرفنج هاو Lrving Howe فى مقال له بعنوان « المجتمع الجماهيرى وقصص ما بعد الحداثة » (١٩٥٩) وهارى ليفن Harry Levin فى كتابه « ماذا كانت ما بعد الحداثة؟ » (١٩٦٠) . عند « هاو » ما بعد الحداثة يعنى تآكل مراكز السلطة التقليدية . وإهمال الاحتفالات التقليدية ، وفقدان المعتقدات القوية . وبالتالى فإن شخصيات القصص غير محددة اجتماعيا ، وتحيا فى عالم مفكك الروابط وخالٍ من السلطة . ومن ثم تخلو هذه القصص من الأبطال كما تخلو من الصراعات البطولية . أما عند إرفنج فما بعد الحداثة مرادف « للاعقلانية » .

أما فى منتصف الستينيات فقد ارتأى لسلى فيدلر Leslie Fiedler أنه ينبغى النظر إلى أن تصدع القيم التقليدية التى ذكرها « هاو » ليس سلبيا بل إيجابى ، لأن ما بعد الحداثة يبتر نهائيا العلاقة مع نخبة الكتاب المحدثين . ويطرح « استطيقا جديدة » على حد تعبير سوزان سونتاج Susan Sontag التى تشارك فيدلر فى معارضتها « للمعانى » ، تقول فى كتابها « ضد التأويل ومقالات أخرى » (١٩٦٦) لا يهم أن يرغب الفنانون أو لا يرغبون فى تأويل أعمالهم ، فقيمة هذه الأعمال تكمن فى مجال آخر غير مجال المعانى . ونحن فى حاجة إلى الشبق

الجنسى للفن بدلا من هرمنيوطيقا الفن ولهذا فإن ما يميز ما بعد الحداثة ، فى رأى **سونتاج** ، هو الهروب من التأويل . والمطلوب من الفن بعد ذلك لكى يحقق هذا الهروب من التأويل الا يكون فناً من أجل مقاومة التأويل وهذا هو الفاصل بين الحداثة وما بعد الحداثة ، ذلك أن الفن الحديث يشير إلى المعنى العميق الكامن وراء ما هو سطحى .

أما **رتشارد واسن** Richard Wasson فقد عرض وجهة نظره لما بعد الحداثة فى منتصف الستينيات ، فى مقال له بعنوان « **ملاحظات عن استطيقا جديدة** » (١٩٦٩) ، حيث يرى أن ما بعد الحداثة تمرد على الحداثة . ويمثل هذا التمرد **ايريس مردوخ والان روب جرييه وجون بارث** ، والفكرة المحورية لديهم تدور على التشكك فى الاستطيقا الحديثة والمعانى الحديثة وبالذات « المجاز » كحقيقة مجاوزة لما هو عقلانى ، كما تدور على ضرورة استعادة العالم الخارجى لموضوعيته بحيث يمتنع أن يكون جزءا من الوعى الذاتى على نحو ما هو وارد عند المحدثين ، وعلى ضرورة المحافظة على المسافة بين الذات والموضوع مع حذف المجاز الذى هو من اسباب هذه المسافة . ونتيجة ذلك أن الوحدة بين الذات والموضوع وهم ، ومن هذه الزاوية فإن **واسن** يرفض **سارتر** لأن ثمة فى رواياته وحدة خفية بين الذات والموضوع ، لأن البطل يمتلك العالم .

ويرى **جيرالد جراف** Gerald qraff فى كتابه « أسطورة اختراق ما بعد الحداثة » (١٩٧٣) أن ما بعد الحداثة لا عقلانية ، لأنها ترفض التحليل والتأويل بدعوى أنهما يردان الفن إلى مجردات ويحيدان طاقاته المحرّرة . ومن ثم فإنها ثقافة مضادة ، وتعبر عن أزمة ثقافية عميقة أو بالأدق عن ازمة انطولوجية تدور على فقدان الواقع الخارجى ، ومن ثم الاغتراب عن هذا الواقع وعن كل واقع أيا كان .

ويقترب **وليم سبانوس** William Spanos من **واسن** ، إذ يرى أن التاريخ أحداث ممكنة وخالية من مقولة العلية ، ثم هو يناقش بالتفصيل المصادر الوجودية لما بَعد الحداثة فى مقال له بعنوان « **هيدجر وكيركجور وحقيقة الهرمنيوطيقا : نحو نظرية ما بعد الحداثة فى التأويل** » (١٩٧٦) ويعرف ما بعد الحداثة بأنها انخراط الأدب فى حوار انطولوجى مع العالم من أجل الكشف عن التاريخية الأصيلة للإنسان الحديث ، وإمكانية التاريخ . واهتمام **سبانوس** بالتاريخ يفضى به إلى استبعاد أصحاب الرواية الجديدة من تيار ما بعد الحداثة . و « **روب جرييه** » ، مثلا ، يركز على الطبيعة اللغوية للقصة فيهربهما من العالم التاريخى ، ومن تاريخية الإنسان .

وأهم هؤلاء **إيهاب حسن** . فقد انشغل بما بعد الحداثة لمدة خمسة عشر عاما أصدر فيها أربعة مؤلفات وعدة مقالات . كان فى البداية ينظر إلى ما بعد الحداثة على أنها فوضوية ونافية للإبداع ، ومفضية إلى التفكك ورموزها **دى ساد وبليك والسيريالية وجان جينيه** . ولكن مع تطور فكره انتهى إلى عدم كفاية هذه الخصائص ، فقد أضاف إليها الرغبة فى الكشف عن استطيقا موحدة تعبر الحدود وتغلق الفجوات ، وتحقق مباشرة معرفية جديدة للعقل. بيد أن هذه المعرفية محكومة بتشكك معرفى وانطولوجى . ومن هنا الفارق بين الحداثة وما بعد الحداثة . فبينما خلقت الحداثة لنفسها أشكالا من السلطة الفنية، إذا بما بعد الحداثة تتجه نحو الفوضى الفنية ، ومن ثم إلى اللامركزية . وهذه اللامركزية تفضى إلى عالم ما بعد الحداثة، وهو يتميز بسمتين : اللاتعيّن

والمحايثة . واللا تعين مصطلح استعاره إيهاب حسن من مبدأ اللاتعين لهيزنبرج ، ويعنى عنده فقدان الأساس الأنطولوجى ومن ثم يسمح ببزوغ الأشكال السحرية والتصوف وفقدان الأنا والتفتيت . أما المحايثة فهى خالية من أى أثر دينى،إذ يقصد منها قدرة العقل على التأثير فى الذات وفى العالم ، ومن ثم يصبح مباشرة بيئة ذاته . ومع غياب المراكز الأنطولوجية يبدع الإنسان ذاته وعالمه بفضل لغة منفصلة عن عالم الأشياء . ولذلك فالمحايثة تتجه نحو « التوحيد » و « الكوكبية » .

وسط هذه الأمشاج من تعريفات ما بعد الحداثة ماذا يبقى ؟ تبقى فى الصدارة مقولتان : اللاعقلانية واللا تأويل . والمقولتان لا تفترقان،فالذى يقف ضد العقل يقف ضد التأويل . فالعقل وإن كان جزءا من العالم إلا أنه مجاوز لهذا العالم ، إذ هو يعى العالم بينما لا يعى ذاته . وهو فى وعيه بالعالم ليس منفصلا عنه ، ومن ثم فهو مشارك فى صياغة هذا العالم . وهذه الصياغة تمتنع معها رؤية العالم كما هو فى حقيقته ، وبالتالى فليس من المقبول القول بأن العقل يصف العالم وإنما المقبول القول بأن العقل « يؤول » العالم ، أى أنه ليس مجرد « لوح مصقول » يسجل معطيات العالم ، وإنما قوة فاعلة . ولهذا يمكن القول بأن الصراع بين الحداثة وما بعد الحداثة يدور على قبول « التأويل » أو رفضه .

وإذا كان رفض التأويل هو العلامة المميزة لما بعد الحداثة ، فيمكن القول بأن ثمة علاقة عضوية بين ما بعد الحداثة والأصولية الدينية . فالأصولية الدينية ترفض تأويل النص الدينى لأنها تلتزم بحرفيته . ويلزم من رفض التأويل إنكار التعددية لأن التعدديةتفضى إلى النسبية ، والنسبية نافية للدوجماطيقية ، لأن الدوجماطيقية توهم امتلاك الحقيقة المطلقة . ونحن ندلل على ما نقول بثلاث أصوليات : اليهودية والمسيحية والإسلام .

الأصولية اليهودية متمثلة فى « **جوسن أمونيم** »(٦) **التى** تأسست بعد حرب ١٩٦٧ وانتعشت بعد ١٩٧٣ ورفضت معاهدة كامب ديفيد لأنها ترى أن إسرائيل دولة « مقدسة » ، ومن ثم فالتنازل عن أى جزء من الأرض « هرطقة » لأن أى جزء هو منحة من الله . وهذه القداسة ليست مردودة فقط إلى الحكمة الإلٓهية وإنما أيضا إلى الدم اليهودى الذى أهدر فى الحروب من أجل الدفاع عن إسرائيل .

والأصولية المسيحية متمثلة فى « الغالبية الأخلاقية » التى أسسها القس « **جيرى فولول** » فى عام ١٩٧٩ . ولكن إرهاصاتها بدأت فى العشرينيات من هذا القرن بسبب تصورها أن الحداثة قد أضعفت الأسس الإنجيلية للحضارة الأمريكية ، وأن مقولة « التطور » مهددة للدين ، ومن ثم فالصراع حتمى بين الحداثة والأصولية(٧) .

(1) D. Bell, The Coming of The Industrial Society, Penguin,1973, pp. 12-14.

(2) F. Fukuyama, The End of History, The Internationl In terest, Summer , 1989, p. 18

(3) Hegel, Introduction to the Lectures on the History of Philosophy, Clarendon Press, Oxford, 1987, P. 23.

(4) Nietzsche, Beyond Good and Evil, Pretace.

(5) Heidegger, Letter on Humanism, in m. H. Basic writings, ed, D.F. Krell (San Francisio pp. 193-242)

(6) Antoun and Hegland (Editors), Religious Resurgence, Syracuse Univ. Press, 1987, pp. 169-191.

(7) G. M. Marsden, Fundamentalism and American Culture, Oxford Univ. Press, 1980, pp. 3-8.

فريدريك جيمسون

عرض : ماجى عوض الله

ما بعد الحداثة

الاستطيقا والسياسة

مواقف أيديولوجية فى جدل « ما بعد الحداثة »

إشكالية « **ما بعد الحداثة** » (Postmodernism) هى فى المقام الأول ذات طابع جمالى Aestheticوسياسى فى آن واحد . ومهما تعددت أوجهها وتنوعت ، نجد محورها الأساسى يدور حول المنظور التاريخى للشعوب وعلاقة « اللحظة الاجتماعية » (Social moment) ، التى نعيشها الآن ، بالمفاهيم السياسية .

وهذا الربط بين العلاقات الاجتماعية وفكرة الحداثة ، يعطى لثقافة « ما بعد الحداثة » بعداً مختلفاً عما يطلق عليه البعض اسم « المجتمع الاستهلاكى » (Consumr Society)الذى هو محصلة للمجتمع الراسمالى ، ومن هنا وجب علينا أن نقف وقفة سريعة نتساءل فيها عن أوجه التشابه والتناقض بين « الحداثة الكلاسيكية » وحركة « **ما بعد الحداثة** » والتى يلخصها لنا **فريدريك جيمسون** فى أن كلاً من الحركتين يعبران عن « رد فعل » لما قبلهما .

فلو نظرنا إلى حركة « **ما بعد الحداثة** » فى المجالات الفنية المختلفة وما فيها من تنوعات شديدة الاختلاف ، سوف نتساءل عن العامل المشترك الذى يجعلنا نضعها كلها تحت مسمى واحد « **ما بعد الحداثة** » . ولكننا إذا أمعنا النظر نجد ـ وإن تعددت الأساليب وتنوعت المجالات ـ أنها دائما تتوحد تحت شعار الرفض لما هو معترف به ومُقَنَّن (أو مُكَرَّس Canon) .

فحركة « **ما بعد الحداثة** » ظهرت عندما أصبحت « الحداثة الكلاسيكية » مقبولة فى الجامعات والمتاحف وفى الحياة العامة ، على صورة « رد فعل » .

ففى مجال السينما مثلا نجد أن انشقاق « **جودار** » عن الحركة الحديثة الفنية (**هيتشكوك** ، **بيرجمان** ، **فللينى** ، **كيروساوا**) ولّد فى السبعينيات سلسلة ردود فعل ضد هذا الانشقاق نفسه ؛ كانت نتيجتها مثلا تطور

جديد ومثير فى مجال التجريب والفيديو . وهذا ما حدث ايضا فى موسيقى « **فيل جلاس وتيرى رايلى** » و « **الموجة الجديدة فى** « **الروك** » التى تختلف اختلافاً كبيراً عن سابقتها « **الديسكو** » و « الروك البراق » (Glitler Rock) .

إن الجمع ما بين الفيلم والموسيقى هنا هو نوع من « المنطق التاريخيى » (Historical Logic) لتطور الأحداث من انفصال الحديث عن القديم ، والأحدث عن سلفه .

أما فى مجال الرواية فيصعب على الناقد كثيرا تجميع كل أنواع الرواية الحديثة تحت شعار « **ما بعد الحداثة** » وذلك لتشعب الاتجاهات الفنية الحديثة واختلافها . فكيف نجمع بين أعمال « **بوروه** » (Burroughs)و « **بينشون** » (Pynchon)و « إسماعيل ريد » (Ishmael Reed)و « بيكيت » (Beckett) وبين الرواية الفرنسية الجديدة (Nouveau roman)وما بعدها من « الرواية غير الخيالية » (Nonfictional Novel) و « القص الجديد » (New Narrative)وإن كان ما يجمع بين كل هؤلاء هو التحلل فى « تسلسل الحكاية » (Linear Navrative)ورفض « للواقع التمثيلى » (Representation)والثورة على أيديولوجية القص .

ولكن من الواضح أن اكثر المجالات تأثراً بـ « **ما بعد الحداثة** » هى مجال **العمارة** . ففى رأى **فريدريك جيمسون** لا يوجد مجال أبرز موت الحداثة كمجال العمارة ، حيث دار حوله الكثير من الجدال النظرى والعملى على حد سواء(٢) . والمحور الأساسى الذى يرتكز عليه الذين يهاجمون ما يسمونه بالعمارة الحديثة ذات الأبعاد الدولية هى : إفلاس ضخامة مبانيها (والتى هى أشبه بالنحت) ، فشل برنامجها « المثالى » (Utopian)]. والمتمثل فى تغيير الحياة الاجتماعية عن طريق تحويل المساحات] ، انتصار الصفوة عن طريق استبدادية الحاكم ، واخيرا تدمير العمارة الحديثة لما قبلها بأشكالها الهندسية الزجاجية العالية منفصلة عما حولها من البيئة المحيطة حتى جعلتها ارضاً غير منتمية لشىء (No Man's Land) .

ومن هنا نجد أن لفن العمارة بالذات رنينا سياسياً وأصداء لا يمكن تجاهلها كما يحدث أحيانا فى الفنون الأخرى .

وفى مجال العمارة ـ كغيرها من المجالات الثقافية المختلفة ـ لا نجد ما يجمع شمل تعددية الاتجاهات فيها . فمنها ما يذكرنا بالعصر الباروكى (مثال **ميتشال جرافتر**) ومنها ما يتبع منهج الروكوكو أو الكلاسيكية أو الكلاسيكية الحديثة (كما هو الحال فى المعمارى **روسى ودى بوزيمبارك** » . وفى رأى **فريدريك جيمسون** أن هذا التنوع بالذات هو إحدى العلامات البارزة فى حضارة **ما بعد الحداثة** . وعلى العموم يحدد لنا الكاتب أربع وجهات نظر يدور حولها مواقف النقاد ، أولها : موقف مضاد لمرحلة الحداثة وهجومى عليها وترحيب شديد لما يأتى بعدها ، كما نجد فى نقد **إيهاب حسن** فى بدايات هذه المرحلة واعتبار « **ما بعد الحداثة** » أكثر قرابة من نظريات **ما بعد البنائية** وهو أيضا موقف مضاد فى طبيعته للحضارة الغربية الميتافيزيقية .

وقد اعتبرها **إيهاب حسن** إحدى بدايات فكر ووجود جديدين فى هذا العالم . وأيضا يواكب هذه النظرية احتفاء

هؤلاء النقاد بالتقدم التكنولوجي الحديث ، وهو ما يبرهن مرة أخرى على العلاقة الحميمة التى تجمع بين حركة **ما بعد الحداثة** والفكر السياسى فى مجتمع « ما بعد الحداثة » .

أما الركيزة الثانية التى تحدد معالم « **ما بعد الحداثة** » فهى ظهور بعض الكتاب مثل **هيلتون كرايمر** وهو صاحب مجلة ثقافية باسم **المعيار الجديد** (The New Criterion) وفيها يؤكد أهمية الرجوع إلى كنف الحداثيين والتخلى عن مهاترات بعض المبدعين ، والدعوة إلى الأخذ بمواقف أكثر تقليدية ومحافظة ، وفى سبيل ذلك يعيد **كرايمر** رسم هؤلاء الحداثيين بدءاً من **إبسن** إلى **لورنس وفان جوخ** ، إلى **جاكسون بولاك** فى صورة أكثر وداعة وأقل هجوما على المجتمع البرجوازى مما كانوا عليه فعلا .

ويرى **فريدريك جيمسون** أن الهدف من صدور مثل هذه المجلة فى المقام الأول هو هدف سياسى ، بحيث يبدو وكأن حركة « **ما بعد الحداثة** » هى السبب الرئيسى للانحلال الأخلاقى والدينى والأسرى فى المجتمع . ويعلل الكاتب سبب التجاء الجهات التقليدية إلى مثل هذه الأساليب ، باكتشافها أن أساليب القمع التقليدية لا تنفع فى معظم الأحيان ، وهذا ما قد ثبت صحته فى فترة « **المكارثية** » (Mac Cathisim) فى أمريكا وفشل الحرب الفيتنامية وغير ذلك .

ولكن يقابل هذا الموقف السلبى حركة برأسها **يورجين هابرماس** وفيها يؤكد أهمية المثل العليا فى نظرية الحداثة وهنا يشترك **هابرماس** مع **أدورنو** فى رفض « القوة المثالية » (Utopian Power) التى تتميز بها حركة الحداثة . على هذا النحو يلتزم **هابرماس** بأيديولوجيات حركة التنوير فى القرن الثامن عشر التى تدعو إلى تعميم الفكر البرجوازى مع الاحتفاظ بالروح الليبرالية .

يرجع فريدريك جيمسون أن موقف هابرماس من البرجوازية هو بسبب عدم انتمائه لدولة يقمع فيها الفكر اليسارى كما هو الحال فى أمريكا .

أما وجهة النظر الرابعة والأخيرة ، فتتلخص فى أن حركة **ما بعد الحداثة** ما هى إلا تكثيف وتأكيد لفكرة الإبداع . فمثلا يعتبر البعض ومنهم « **جان ـ فرانسوا ليوتارد** » أن مبدعى فترة **ما بعد الحداثة** ما هم إلا أداة لإعادة روح الحداثة الكلاسيكية وفكرها فى المستقبل القريب .

وختاما يرى المؤلف أن كل المواقف السابق ذكرها ، والتى أخذت طابعا سياسيا فى جوهرها ، إنما تسعى لفرض أحكام أخلاقية مسبقة فى المقام الأول ، على الرغم من تناقض المواقف الأربعة (السابق ذكرها) وتباينها من التأييد إلى نقيضه الهجوم .

ويرى **جيمسون** أنه عند تناول مثل هذه القضية المثيرة يجب على الناقد التعامل مع جدل « **ما بعد الحداثة** » بدون إقحام فكرة « الخير والشر » عليها ، لأنه عند صدور الأحكام على أيديولوجيات **ما بعد الحداثة** فإننا بالضرورة نصدر أحكاماً على أنفسنا إذ أننا نعيش هذه الحقبة الزمنية والتاريخية وننتمى إليها .

نجد أيضا أن الكاتب يدعو النقاد الآخرين إلى عدم الاستسلام لإغراء إدانة « **ما بعد الحداثة** » على أنها مظهر من مظاهر الانحلال النهائى ، كما يدعوهم فى المقابل إلى عدم المغالاة فى أخذ موقف متفائل مبالغ فيه . وإنما يرى الناقد **فريدريك جيمسون** أنه يمكننا تقييم نتاج

حضارتنا الحديثة من خلال رؤيتنا لإعادة نظام بناء الرأسمالية .

واخيرا يرى الكاتب ما يميز « **ما بعد الحداثة** » هو الاتجاه إلى ثقافة شعبية تنتفى فيها ادعاءات الحداثة التخصصية والفردية ، ونجد ذلك واضحا فى فن العمارة حيث تندمج عمارة « **ما بعد الحداثة** » مع ما حولها من موتيلات ومحال وإعلانات السلع التجارية .

وتعد ثقافة « **ما بعد الحداثة** » أول تقارب ما بين « الفن الرفيع » و « الكتب الاكثر رواجاً » (Best Sellers) منذ عصر « **زولا** » (Zola) . وهنا نجد أن اندماج « الكلاسيكى » و « الشعبى » ظهر مرة أخرى فى شكل مملكة ثقافية عريضة .

هامش :

١ ـ هذه المقالة مأخوذة من كتاب :

Fredric Jaweson, (The Ideologies Of Theory: Essays 1971– 1986) **Theory and History Of Literature ed. Wead Godzich and Jochen Schulte- Sasse, vol. 49 (Minneapolis: Univ Of Mennesota Press, 1988), pp. 103- 113.**

٢ ـ لمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع انظر :

Robert Venturi, **Learning From Las Vegas** (1971).

Christopher Jeucks and Pier Paolo, after **Modem architecture**

ومعهم أيضا لى كوربسير (Le Cor busier) درايت ومايلر من المعارضين لكل ما هو حداثى فى العمارة ذات الطابع الدولى .

عن المؤلف :

● **فردريك جيمسون** واحد من أبرز النقاد الأمريكيين المعاصرين ، وهو معروف بكتاباته الشاملة المتنوعة حول الأدب والنظرية الأدبية والفنون عامة والسينما خاصة ، وقد انطلقت هذه الكتابات من رؤية ماركسية . قام « **جيمسون** » بالتدريس فى عدة جامعات امريكية منها : هارفارد وكاليفورنيا وييل وديوك ، ويشارك الأن فى إصدار جريدة **النص الاجتماعى** Social Text التى تهتم بالقضايا النظرية والثقافية والايديولوجية ، وقد عكست مشاركة « **جيمسون** » فى هذه الجريدة اهتماما ملحوظا بأدب العالم الثالث ، خاصة فى ارتباطه بالقضايا المتغيرة فى عصر الرأسمالية متعددة القوميات .

من أبرز مؤلفات جيمسون : سارتر أصول الاسلوب Sartre: Origins of The Style عام ١٩٦١ ، والماركسية والشكل Marxism and Form عام ١٩٧١ ، وسجن اللغة Prison- House of Language عام ١٩٧٢ واللاوعى السياسى Political Unconscious الذى يدور حول الرواية بوصفها فعلا رمزيا اجتماعيا . فضلا عن الكتاب الذى يعده الأن للنشر تحت عنوان : شارات المرئى Signatures of the Visible .

وما قدمناه هنا عَرْض وتلخيص لكتابه الاساسى حول ما بعد الحداثة Postmodernity .

تأليف : إليكس كالينيكوس

ترجمة : بشير السباعى

رسم الخط الفاصل

قراءة فى كتاب فردريك جيمسون « مابعد الحداثة »

الماركسية ، كما يعلم الجميع ، ماتت ، ولذا فمن دواعى الاستغراب كل ذلك الذى تبديه على المستوى الثقافى من أمارات الحياة . لقد قوبل ترفيع «تيرى إيجلتون » مؤخرا إلى الأستاذية فى جامعة « اكسفورد » بسخط عارم ، خاصة بسبب الاعتراف الأكاديمى الذى خلعه هذا الترفيع على ماركسىّ غزير الإنتاج ، وغير ميال إلى التبريرية . على أن المحاولات التى بذلت لتوجيه نقد جاد إلى عمل «إيجلتون » ، خلافا للشتائم الرخيصة ، كانت نادرة[1] . و« ايجلتون » ليس غير واحد من عدد من الماركسيين البارزين فى حقل الدراسات الثقافية . ونظيره الأشهر عبر الأطلسى هو «فردريك جيمسون » ، الناقد والمنظّر الأكبر سنا إلى حد ما ، والذى كان يدرس من قبل فى جامعة «ييل » ، ويدرس الآن فى جامعة «دوك » .

« وجيمسون » مؤلف لعدد من الدراسات البارزة ، خاصة « الماركسية والشكل » (١٩٧١) ، و« اللاوعى السياسى » (١٩٨١) ، المعنيَّين بصوغ نظرية ماركسية عن الأدب . على أنه مشهور ، على الأرجح ، بمقال نشر فى مجلة «نيو ليفت ريفيو » فى عام ١٩٨٤ تحت عنوان « ما بعد الحداثة ، او المنطق الثقافى لراسمالية ايامنا » . وباستثناء كتاب « چان ــ فرنسوا ليوتار » :

يعتبر « اليكس كالينيكوس » ، الذى ولد فى « زيمبابوى » فى عام ١٩٥٠ ، واحدا من الكتاب الماركسيين البريطانيين البارزين المهتمين بالتيارات الفكرية المعاصرة وباتجاهات التطور الاجتماعى ــ الاقتصادى والسياسى فى عالم اليوم . وهو كاتب غزير الإنتاج ، من بين اعماله الأخيرة : « ضد ما بعد الحداثة : نقد ماركسى » (١٩٨٩) ، و« ثار التاريخ : الماركسية والثورات الاوربية الشرقية » (١٩٩١) . وهو محاضر فى العلوم السياسية بجامعة «يورك » ورئيس تحرير مساعد لفصلية «إنترناشيونال سوشياليزم » البريطانية التى ظهر هذا المقال فى عددها الأخير (شتاء ١٩٩١ ــ ١٩٩٢) .

الحالة بعد الحداثية » ، فربما كان ذلك المقال المحاولة الأوسع نفوذا لصوغ الفكرة التى تذهب إلى أننا نحيا فى عصر «**بعد حداثى** » جديد بشكل مميز — وهى فكرة اصبحت حقيقة مقدسة عن قسم واسع من « **الانتلجنتسيا** » الغربية فى الثمانينيات . وكان مقال «**جيمسون** » نقطة مرجعية رئيسية بالنسبة للأدبيات الأكاديمية الواسعة التى انتشرت بشكل رئيسى فى الولايات المتحدة حول هذا الموضوع ، والتى تشمل أيضا مجلدا يتضمن ابحاثا مكّرسة لمناقشة وجهات نظره[٢] . وقد أعيد الآن نشر المقال إلى جانب كتابات اخرى **لجيمسون** ، حول ما بعد الحداثة ، فى الكتاب الذى نعرض له ، الأمر الذى يتيح فرصة مفيدة للنظر فى عمله[٣] .

ولكن لنقل أولا كلمة عن ما بعد الحداثة . إن المصطلح يستوعب ثلاث تطورات مرتبطة :

(١) رد الفعل الجمالى على الحداثة الرفيعة ، والذى برز على مدار السنوات الخمس والعشرين الماضية ، والذى يمكن رصده فى عدد من الوسائط ، خاصة فى العمارة ، حيث حلّت الزخرفية والإحالة التاريخية محلّ الكتل الصلبة التى تناطح السحاب ، المميزة لزمن ما بعد الحرب (العالمية الثانية) ، إلا أن بالإمكان رصده أيضا فى الرسم والأدب .

(٢)الأفكار الفلسفية المرتبطة بجماعة المفكرين الفرنسيين فى الستينيات المجموعين معا تحت اسم ما بعد البنيوية ، خاصة جيل « **دولوز** » و« **جاك ديريدا** » والراحل « **ميشيل فوكوه** » ، والذين يجمع بينهم نفى وجود أى واقع مستقل عن الفكر واللغة الإنسانيين ، ونفى أى تماسك واستقلال للشخص الفرد .

(٣) النظريات الاجتماعية التى تؤكد أن الرأسمالية الصناعية قد حل محلها « **مجتمع بعد صناعى** » لا تنطبق عليه التناحرات الطبقية بين البورجوازية والبروليتاريا[٤] .

وتتمثل مساهمة « **ليوتار** » المميزة فى القول بأن هذه الظواهر الثلاث كلها ترتبط فيما بينها ، وانها كلها تعبر عن سقوط **الرؤى الكبرى** ، أى فلسفات التاريخ التى بلغت الذروة عند « **هيجل** » ، « **وماركس** » والتى حاولت دمج مجمل الوجود الإنسانى فى نمط ذى معنى تتحد فيه المعرفة والتحرير ، العقل والحرية . وقد افرزت « **الرؤى الكبرى** » (**معتقل او شفيتـز**) (**النازى**) و (**معسكرات الاعتقال والسخرة الستالينية فى ارخبيل جولاج**) . وتعبر ما بعد الحداثة عن المفهوم الذى يذهب إلى أن من الضرورى « **خوض حرب ضد الكلية** » ، والإعلاء بدلا من ذلك ، من شأن فنون وعلوم المجتمع بعد الصناعى ، والتى تتمثل فكرتها الرئيسية فى التجزىء بدلا من التماسك[٥] .

ولابد من أن يكون واضحا أن حجج « **ليوتار** » لا يمكن للماركسيين ببساطة تبنيها بشكل غير انتقادى — فهى بصرف النظر عن أى شىء آخر تتضمن إعادة صياغة للنظرية الليبرالية القديمة المعروفة عن الشمولية ، ذات الأهمية المحورية لدعاية الحرب الباردة الغربية ، والتى تذهب إلى أن الماركسية والفاشية قد انبثقتا من جذور واحدة ، وأن الكارثة سوف تعقب اية محاولة للتخلص من السوق الحرة . إلا أنه ، كما تكشّف ، كانت هناك طريقتان رئيسيتان لرد فعل المثقفين اليساريين على « **مَا بعد الحداثة** » . فقد تمثل رد الفعل الأول فى الرفض الصريح : ولعل النموذج الأكثر تميزا لهذه الاستراتيجية هو كتاب « **خطاب الحداثة**

الفلسفي » (١٩٨٥) للفيلسوف والمنظر الاجتماعي الألماني **يورجين هابيرماس** ، والذي يقدم نقدا ساحقا لما بعد البنيوية ومقدماتها في كتابات **نيتشه وهايدجر** ، وقد اتبعت المسار نفسه وإن كان من منظور ماركسي أكثر ارثوذكسيه بكثير ، كما فعل **كريستوفر نوريس**.[٦]

أما النهج الثاني فقد سلكه جيمسون ، نهج : **إنْ لم يكن بوسعك ضربه فلتنضم إليه »** ، « نهج إدماج أفكار رئيسية **بعد حداثية** في النظرية الماركسية ، معاملتها بوصفها رصدا دقيقا بصورة جزئية لظواهر واقعية »[٧] ، ويلخص « **جيمسون** » نفسه هذه الاستراتيجية في نهاية كتابه :

(بين الحين والآخر كنت اشعر بالضجر من شعار « ما بعد الحداثة » شاني في ذلك شان اى إنسان آخر ، إلا انني عندما كنت اميل إلى الأسف لتواطئي معه ، والأسف لإساءات استخدامه وسمعته الفاضحة ، وعندما كنت اميل إلى ان استنتج على مضض انه يثير مشكلات اكثر من تلك التي يحلها ، كنت اتوقف لأتساءل عما إذا كان بإمكان اى مفهوم آخر إبراز القضايا بمثل هذه الطريقة الفعالة والمقتصدة .[٨]

« والاستراتيجية البلاغية للصفحات السابقة تتضمن تجربة ، اى محاولة لمعرفة ما إذا كان ليس بوسع المرء ، من خلال منهجة ما هو منهجي بشكل حازم ، وإضفاء طابع تاريخي على ما هو غير تاريخي بشكل حازم ، تطويقه ، وشق طريق تاريخي للتفكير في ذلك على الأقل .

« يجب ان نسمى النظام » : ان ذروة الستينيات هذه تجد بعثا غير متوقع في المناقشة الدائرة حول « ما بعد الحداثة » .[٨]

وبشكل ملموس أكثر ، فإن « **جيمسون** » **يرى انه يجب النظر إلى « ما بعد الحداثة »** على أنها الفن المميز لمرحلة خاصة من مراحل التطور الراسمالي . فالراسمالية الآن ، بالفعل ، في مرحلتها الثالثة . والمرحلة الأولى ، مرحلة الراسمالية الكلاسيكية أو التنافسيّة ، كان لها نظير ثقافي في واقعية روائييّ القرن التاسع عشر الكبار « **بلزاك** » ، « **ديكنز** » ، « **تولستوى** » . وأدت الراسمالية الاحتكارية إلى ظهور حداثة أوائل القرن العشرين ، حداثة « **بيكاسو** » و « **جويس** » و « **لوكوربوزييه** » . أما الآن ، فإننا نحيا في العصر الذي يسميه « **جيمسون** » بعصر « **راسمالية ايامنا او الراسمالية المتعددة الجنسيات او الاستهلاكية** » . وهو يستقى هذا التقسيم للعهود من عمل التروتسكي البلجيكي « **ارنست ماندل** » ، الذي « **نظر** » كتابه « **راسمالية ايامنا** » ، لأول مرة لمرحلة ثالثة للراسمالية من منظور ماركسي بشكل صالح للاستعمال . وهذا هو ما جعل أفكاري الخاصة عن « **ما بعد الحداثة** » ممكنة ، ولذا فيجب فهمها على أنها محاولة لتنظير المنطق المحدد للإنتاج الثقافي لتلك المرحلة الثالثة » .

وفي الأقسام الاستهلالية الرائعة لمقاله المنشور في عام ١٩٨٤ ، يستخدم « **جيمسون** » عمل « **آندى وورهول** » بشكل خاص لتمييز ما يعتبره السمات المميزة للفن بعد الحداثي : « **انعدام جديد للعمق** » . « **ذبول تحريك العواطف** » ؛ تجزىء الذات ؛ اختزال

الماضى إلى مصدر لخلائط لا نهاية لها من القطع الفنية المتنوعة ، كما فى الميل إلى الأساليب الارتجاعية الرائجة ، وما يسميه بـ « **فيلم الحنين إلى الماضى** » ؛ معايشة انفصامية للعالم يحل فيها « **التصور المتوقد للاختلاف الجذرى** » محل أى إحساس بعلاقات تلعب دورا توحيديا ؛ « **انتشاء مهلوس جديد غريب** » تجاه ، قفزة لا مثيل لها إلى اغتراب الحياة اليومية فى المدينة » .

ويرى « **جيمسون** » أن هذه الخصائص للفن المعاصر لا يمكن فهمها إلا فى سياق رأسمالية أيامنا : « انقى شكل لرأس المال يظهر حتى الآن ، توسع ضخم لرأس المال فى مناطق كانت حتى الآن لا تعرف الاقتصاد السلعى . وهكذا فإن رأسمالية أيامنا هذه الأكثر نقاء تزيل جيوب التنظيم قبل الرأسمالى التى كانت تتسامح معها حتى الآن ، وتستغلها بشكل خراجى . ويميل المرء إلى الحديث فى هذا الصدد عن اختراق واستعمار جديدين وأصيلين من الناحية التاريخية للطبيعة وللاوعى : أى تدمير زراعة العالم الثالث قبل الرأسمالية عن طريق الثورة الخضراء ، وصعود صناعة وسائل الإعلام والإعلان »[٩] .

ويتمثل أحد السبل لتلخيص الصلة التى يراها « **جيمسون** » بين رأسمالية أيامنا وما بعد الحداثة فى فكرة « **المسافة النقدية** » . فالمراحل الأسبق للفن البورجوازى قد حافظت دائما على مسافة معينة بين الإنتاج الثقافى والمجتمع البورجوازى : فقد سعى الواقعيون إلى اختراق مظاهر الحياة اليومية والتوصل إلى مفهوم معين عن الكل الاجتماعى ؛ والحداثيون خلقوا عبادة للعمل الفنى نفسه ، مشيدين بانفصاله عن المألوف البورجوازى . على أن الفن بعد الحداثى إنما يتميز على وجه التحديد بواقع أن « المسافة بوجه عام (بما فى ذلك « المسافة النقدية » بوجه خاص) قد أُلغيت بشكل محدد للغاية » ، وهو تطور يتطابق مع الطريقة التى ، من خلالها ، « ينتهى التوسع الضخم الجديد لرأس المال المتعدد الجنسيات إلى اختراق تلك الجيوب قبل الرأسمالية عينها واستعمارها (الطبيعة واللاوعى) التى منحت مرتكزات خارج — ارضية وأرشميديسية للفعالية النقدية » ، وهكذا يعتبر (**جيمسون**) مفهوم ما بعد الحداثة مفهوما مفيدا لأنه يمتلك « لحظة حقيقة » ، أى « كل هذا المجال الجديد الأصيل مفيدا لأنه يمتلك « لحظة حقيقة » ، اى ، « كل هذا المجال الجديد الأصيل المؤدى إلى التفسخ والإحباط بشكل غير عادى » ، مجال راسمالية أيامنا[١٠] .

ويطور **جيمسون** نقاشه ببلاغة ورهافة لا يمكننى نقلهما هنا ولا يمكن استيعابهما إلا بقراءة بحثه الأصلى عن ما بعد الحداثة والمشكلة هى أن هناك الكثير مما يمكن منازعته فى كل من حدَّى العلاقة التى يراها ، أى راسمالية أيامنا والفن بعد الحداثى . ففى المقام الأول ، وأيا كان رأى المرء فى كتاب ماندل « راسمالية أيامنا » ، فإنه معنى بتقديم تفسير لرواج ما بعد الحرب (العالمية الثانية) الذى جربته الراسمالية الغربية ولمرحلة الأزمات التى دخلتها فيما بعد فى أواخر الستينيات . لكن التسينيات ، كما اشار إلى ذلك **مايك ديفيز** ، هى بالتحديد اللحظة التى يرى فيها **جيمسون** انبثاق الفن بعد الحديث ، وبالإضافة إلى ذلك ، فإنه يشخص راسمالية أيامنا اليوم على انها تشهد توسعا لا ازمة[١١] ولا يرد **جيمسون** على انتقادات **ديفيز** إلا بشكل جد

متسرع ومستخف . وبشكل اعم ، فإنه عبر كل هذا المجلد لا يكاد يبذل أى جهد لتطوير فكرة « الراسمالية المتعددة الجنسيات » أو البرهنة عليها . وقد بذل آخرون جهدا أكثر جدية لعمل ذلك . ولا شك أن أهم مثال لمثل هذا العمل هو عمل المنظر الحضرى الماركسى **ديفيد هارفى** ، الذى يستخدم المفهوم الرائج عن « التراكم المرن » سعيا إلى تمييز الأساس الاقتصادى لـ « **حالة ما بعد الحداثة** »، مع أنه يجب الإشارة إلى أن **هارفى** يتردد فى وصف « التراكم المرن » بأنه مرحلة جديدة متميزة للتوسع الرأسمالى ويشدد على عدم استقرار وهشاشة الاقتصاد العالمى المعاصر[١٢] . وهذا الحذر مشروع : فالتدويل الأعظم لراس المال على مدار الجيل الماضى لا يمثل بحال من الأحوال تحقيق الاستقرار للرأسمالية ، بل إنه لا يؤدى إلا إلى احتداد تناقضاتها الداخلية . وهذا زعم لا يقدم **جيمسون** حجة ولا برهانا لتفنيده[١٣] .

وكما يمكن للمرء أن يتوقع فإن لديه كلاما أكثر بكثير عن طبيعة الفن بعد الحداثى : ولكن حتى هنا أيضا يفشل **جيمسون** فى إثبات زعمه الأساسى ، الا وهو أن هناك قطيعة حاسمة تفصل ما بعد الحداثة عن الحداثة . فالفن الحداثى ، كما يبين **يوجين لان** ، يتميز بأربع سمات هيكلية — « الوعى الذاتى الجمالى **أو الانعكاس الذاتى** و « التزامن و التجاور أو « **المونتاج** » و « **المفارقة** والالتباس وانعدام اليقين » و « نزع الطابع الإنسانى » وزوال الذات الفردية المتكاملة أو زوال الشخصية »[١٤] . وعادة ما ينسب دعاة فن بعد حداثى بشكل متميز سمة أو أكثر من سمات الحداثة هذه إلى أعمال يريدون الزعم بأنها بعد حداثية[١٥] . ومما يؤسف له أن **جيمسون** ليس فوق مثل هذه المناورات[١٦] . إلا أنه ، بشكل نموذجى أكثر . يسعى إلى تمييز الأعمال الفنية بعد الحداثية عن الأعمال الحداثية ليس من زاوية بنيتها الشكلية اساسا ، وإنما من زاوية علاقتها بالمجتمع ومفهومها عنه .

وهكذا **يرى جيمسون** (متبعا هنا فكرة لبيرى اندرسون) :

« أن الحداثة يجب النظر إليها إذا على أنها تتطابق بشكل فريد مع لحظة متفاوتة فى التطور الاجتماعى ، أو مع ما وصفه ارنست بلوخ « تزامن غير المتزامن » تعايش حقائق من لحظات تاريخية مختلفة جذريا — الحرف اليدوية إلى جانب الكارتيلات الكبرى ، حقول الفلاحين التى لا تبعد عنها كثيرا مصانع كروب أو احد مصانع فورد »[١٧] .

وبالمقابل ، على اية حال ، فإن « ما بعد الحداثة حداثية اكثر من الحداثة نفسها » لأنه فى راسمالية ايامنا :

« ينتصر التحديث ويمحو القديم تماما . إذ يجرى إلغاء الطبيعة جنبا إلى جنب الريف التقليدى والزراعة التقليدية ، بل إن الآثار التاريخية الباقية ، التى اصبحت الآن كلها مغسولة من التراب ، تصبح مظاهر لامعة للماضى ، لا بقاء له . فالآن كل شىء جديد ، إلا انه للسبب نفسه ، فإن مقولة الجديد نفسها تفقد معناها وتصبح نوعا من موروث حداثى »[١٨] .

يبدو لى هنا أن **جيمسون** يتطلع إلى شىء ما (وإن كان من المبالغة ، كما هو واضح ، القول بأن الراسمالية قد الغت الطبيعة ، مثلما هو من الصعب ، على أقل تقدير ،

فهم السبب فى أن الطبيعة واللاوعى يشكلان ، كما زعم من قبل ، « جيبين قبل رأسماليين ») . لقد توهجت الحداثة بشكل رائع فى أواخر القرن التاسع عشر فى مجتمعات — ألمانيا وروسيا وإيطاليا وفرنسا — تتميز بتطور متفاوت ومركب ، بتعايش الرأسمالية الصناعية الآخذة فى التوسع بسرعة وأشكال أقدم للسيطرة الاجتماعية . إن تقنياتها الشكلية ، كالمونتاج ، قد ساعدت على تسليط الضوء على التجاوز الغريب لأساليب الحياة والتفكير المتقدمة والمتخلفة . كما سمحت لحركات طليعية كالتركيبية فى روسيا والسوريالية فى فرنسا بتخيل فن لايكون . كما تصور **بروست وجويس** ، ملاذا من العالم ، بل وسيلة لالغاء التمايز بين الفن والحياة اليومية ، وذلك كجزء من النضال من أجل تغيير الحياة اليومية نفسها . لكن هزيمة الثورة الاشتراكية فى فترة ما بين الحربين (العالميتين) قد جعلت من الممكن ، ليس فقط توسع الرأسمالية الغربية بعد عام ١٩٤٥ وإنما ايضا استيعابها للحداثة فى الثقافة الرفيعة البورجوازية[١٩] .

ومن هذا المنظور ربما كان **جيمسون** محقا فى « الحديث عن **انفراجة** ما بعد الحداثى ، التى هى ، بوجه عام ، إزالة عاصفة للعقبات وإطلاق لإنتاجية جديدة كانت إلى حد ما محتدمة ومجمدة وحبيسة كالعضلات المتقلصة فى نهاية الفترة الحداثية » . ولا شك أن رد الفعل المضاد لعقم وشكلية ماسمى أحيانا بحداثة أيامنا كان تطورا ضروريا بل وربما كان يستحق الترحيب . على أن من الأنسب النظر إليه على أنه استمرار للحداثة ، يستخدم الصيغ الشكلية نفسها فى سياق اجتماعى وسياسى مختلف للغاية عن سياق انبثاقه . ومن المهم بشكل خاص التشديد على هذه النقطة لأن إحدى الظواهر الثقافية المعاصرة الأكثر وضوحا هى نوع من ابتذال الأفكار والموضوعات الرئيسية الحداثية . وأنا لا افكر هنا فى مجرد ظهور صور حداثية فى وسائل الإعلام الجماهيرى — وإن كانت الكلمات تخوذ أحيانا ، مثلما حدث حينما واجهت استخدام صورة فوتوغرافية تركيبية شهيرة لمنظّر البروليت كولت (الثقافة البروليتارية) أو **سيب بريك** فى بيع الرانجلر جينز . وتتمثل إحدى السمات المميزة للموجة الكبرى للأعمال الحداثية فى أواخر القرن الماضى فى تنمية انفصال ساخر معين عن الواقع : لقد جرى تجريد العالم من أية أهمية أصيلة ، وجرت معاملته بوصفه وسيلة لسعى الفنان إلى التعبير عن نفسه[٢٠] . وهذا الانفصال عن العالم يساعد على فهم التباس الحداثة السياسى ، انفتاحها لفاشيين مثل **سيلين** ولماركسيين مثل **بريخت** . لكن السخرية ، فى الثقافة المعاصرة ، قد كفت عن أن تكون ملكية لنخبة فنية صغيرة وصارت ظاهرة جماهيرية ، يتقاسمها لفيف واسع من « الطبقة المتوسطة الجديدة » من المديرين والمهنيين الذين يبدو الموقف المنفصل ، الهازىء ، أنسب رد لهم على عالم لم يعد بوسعهم لا الإيمان بعدالته ولا الإيمان بإمكانية تغييره .

وربما بسبب السياسة المضمرة فى موقفه ، أكثر مما بسبب أى شىء آخر ، أرى أن من الأفضل الوقوف ضد ما بعد الحداثة بدلا من « تطويقها » أو حتى دمجها جزئيا ، كما يفعل **جيمسون** ، فما يكمن فى أساس استراتيجيته هو طبعة خاصة من الهيجيلية ، لا يكون فيها أى موقف نظرى خاطئا ببساطة أبدا بل يتضمن دائما فكرة عميقة ما يجب دمجها فى آراء الناقد الخاصة . وهذا يقود **جيمسون** إلى أن يكون متسامحا بشكل مسرف مع ما بعد البنيوية بشكل عام ومع كتابات **جان بودريار** عديمة القيمة إلى حد بعيد بشكل خاص[٢١] . وأنا أعتقد أن المبرر الفلسفى الكامن فى

أساس هذا التسامح لا يصمد للنقد . فحتى عندما يدمج المرء فكرة عميقة ما مستمدة من وجهة نظر محل نقد فى نظريته الخاصة فإن النتيجة تكون شيئا جديدا : إن **ماركس** لم يضف ببساطة مذاهب **ريكاردو** إلى افكاره هو بل قام بتحويلها . وأيا كان الأمر ، فمن الضرورى احيانا عدم الانخراط فى حوار والسعى إلى تخليص الصحيح من الزائف فى موقف الآخر ، بل رسم خط فاصل وخوض نضال .

أما معرفة متى يجب النضال ، حتى فى أكثر مجالات النظرية تعقيدا ، فهى فى نهاية المطاف مسألة سياسية . إلا أنه فى مجال السياسة بالتحديد يتميز **جيمسون** بأكثر تردد . فهو أحيانا يكون رائعا بصورة مطلقة ، كما هو الحال ، مثلا ، حين يدين « استسلام اليسارَ ، دون أن يذكر الآخرين ـ لمختلف اشكال ايديولوجية السوق » ، وحين يشير بشكل تهكمى «» إلى عربة موسيقى اشتراكية السوق : **اليوم نجد انفسنا مضطرين إلى الموافقة على الافتراض الذى يرى ان الاشتراكية لم تعد لها فى الواقع علاقة بالاشتراكية نفسها** » . وعلى الرغم من ذلك ، فإن **جيمسون** يسمح لنفسه ، بعد ذلك بصفحات ، بالتفوه بزعم يدل على سذاجة سياسية مدهشة : « إن إحساسى فى الواقع هو أن فشل تجربة **خروشوف** لم يكن كارثة بالنسبة للاتحاد السوفييتى وحده وإنما كان حاسما بشكل اساسى إلى حد ما بالنسبة لبقية التاريخ العالمى ، ناهيك عن مستقبل الاشتراكية نفسها »[٢] . والحال أننى أشعر وكأننى أود أن أقول **لجيمسون** ، فى كلمات **جون مكنرو** الخالدة : من الصعب أن أتصور أنك جاد فيما تقول . أو ، مرة أخرى ، حيت ينبذ **جيمسون** بشكل حاسم التنديدات بعد الحداثية بـ « حنين » الماركسيين » إلى السياسات الطبقية » ، معلقا بأن هذا « ملائم ملاءمة وصف جوع الجسم ، قبل تناول الوجبة الرئيسية ، بأنه حنين إلى الطعام » ، لكنه سرعان ما يفسد كل شىء بقوله أن **جيسى جاكسون** « قد ابتكر من جديد تقريبا « لغة » السياسة الطبقية ... بالنسبة لزماننا »[٢٣] . والكتاب حافل بمثل هذه الانفلاتات والمزاعم ، غير المؤيدة بأى تحليل أو نقاش جاد ، الأمر الذى يوحى بنهج هاو تجاه الماركسية .

ومع فإن ذلك **جيمسون** فى أفضل حالاته هو أكثر بكثير من مجرد هاو . ففى كتاب جديد آخر . وهو دراسة **لثيودور ادورنو** ، منظر مدرسة فرانكفورت ، يرصد « انبثاق رأسمالية جديدة وعالمية بشكل حقيقى أكثر « بعد الثورات الأوروبية الشرقية :

« إن أياً » منها لا « يدحض » الماركسية ، التى ما تزال على العكس من ذلك التيار الفكرى الوحيد المصر على توجيه انتباهنا إلى الآثار الاقتصادية لـ « التحول الكبير » الجديد ، التى تجازف بصب ماء بارد على اوهامه بشان الهيكل العلوى . فراس المال والعمل (وتعارضهما) لن يتلاشيا فى ظل الشرع الجديد ، كما انه لا يمكن ان توجد إمكانية فى المستقبل ، مثلما لم توجد البته فى الماضى ، لأى « طريق ثالث » ذى اهلية بين الراسمالية والاشتراكية ، بصرف النظر عما اصاب هذه الأخيرة بالنسبة للناس الذين جرى إتخامهم بها عن طريق التلقين من الأوشاب البلاغية والتصورية ... إن عَالماً أولاً بعد حداثى بالكامل لن يعدم هو نفسه شبانا لهم ميول وقيم يسارية صادقة وعلى استعداد لتبنى رؤى التغيير الاجتماعى الجذرى التى تكبتها معايير المجتمع البورجوازى . وديناميات مثل هذا

الالتـزام مستمـدة ليس من قـراءة « الكلاسيكيات الماركسية » بل من المعايشة الواقعية لواقع اجتماعي والطريقة التي لا يمكن بها إنجاز قضية او مسالة معزولة ، كقضية او مسالة إنهاء شكل خاص من اشكال الظلم ، دون نظم مجمل شبكة المستويات الاجتماعية المتداخلة في كلية ، الأمر الذي يتطلب عندئذ ابتكار سياسة للتغيير الاجتماعي ... وسواء اختفت كلمة « الماركسية » او لا ، إذاً ، في ممحاة شرائط عصور مظلمة جديدة ما ، فإن الشيء نفسه سوف يعاود الظهور لا محالة »[٢٤] .

هذا إذاً تأكيد لوضع الماركسية الحالي ، وهو رائع روعة أي تأكيد رائع أعرفه . والمشكلة هي أنه تأكيد **للنظرية** الماركسية ، خاصة ممارسة البحث عن الكلية « نظم مجمل شبكة المستويات الاجتماعية المتداخلة في كلية . ويرى **جيمسون** أن هناك صلة بين مفهوم الكلية والسياسة الثورية : وهكذا فإن « العداوة » بعد البنيوية لمفهوم « النظرة الكلية » سوف يبدو من المعقول تماما تفسيرها على أنها رفض منهجي لمفاهيم وأفكار الممارسة بصفتها هذه ، أو للمشروع الجماعي » . ولكن أين هي القوة الاجتماعية التي ستقوم بهذا « المشروع ؟ إن **جيمسون** لا يذهب إلى المدى الذي ذهب إليه **ادورنو** ، ، الذي رأى أن الطبقة العاملة الغربية قد جرى دمجها في « رأسمالية أيامنا » . لكنه يبدو ، أحيانا ، قريبا بما يكفي من تشاؤم **ادورنو** » كما حين يقول :

« لقد كان ادورنو حليفا مشكوكا فيه في الوقت الذي كانت ما تزال فيه هناك تيارات سياسية معـارضة قـوية كـان يمكن لانسحابيته المزاجية والمشاغبة ان تصرف القارىء غير الملتزم عنها . اما وان تلك التيارات قد اصبحت الآن هي نفسها مذعنة ، فإن عصارته المرة ترياق سار ومذيب ماسح يجب صبه على وجه « ماهو قائم »[٢٥] .

من الـواضح أن **جيمسـون** ليس مستعدا للاستسلام . فإذا كنا نعيش في زمن هزيمة ، فإن الهزيمة ليست أكثر من مؤقتة .

« إن الفترة ما بعد الحداثية قد تكون تماما ... اكثر قليلا من فترة انتقالية بين مرحلتين من مراحل الراسمالية ، تجرى فيها إعادة هيكلة الأشكال الأسبق لما هو اقتصادى على نطاق عالمى ، بما في ذلك الأشكال الأقدم للعمل ومؤسساته ومفاهيمه التقليدية . اما ان بروليناريا اممية جديدة (تتخذ اشكالا لا يمكننا بعد تخيلها) سوف تعاود الانبثاق من هذا الانقلاب الهادر فذلك امر لا يحتاج إلى نبى لتوقعه : لكننا نحن انفسنا لا نزال في نطاق الغور بين الأمواج ولا يمكن لأحد القول إلى متى سوف نبقى فيه »[٢٦] .

وحتى لو افترضنا أن هذا التحليل صحيح (وهو مالا أوافق عليه) ، فما هو المفترض منا عمله في « الغور » ، ترقبا لموجة جديدة ما تحملنا إلى الأمام ؟ إن المجاز يوحى بنزعة جبرية ، بانتظار للأحداث يتنافى مع التراث الثوري . ومن الصعب الا يشعر المرء بأن وضع **جيمسون** في العالم الأكاديمي ، انعزاله عن النشاط السياسي ، يحكم عليه بهذا الموقف السلبي في نهاية المطاف . وهذا يذكرنا ، مرة أخرى ، بحدود الماركسية الغربية المشوبة بفصلها بين النظرية والممارسة[٢٧] .

الحواشى :

(١) لقد صار الحنق الموجه إلى ايجلتون عن جميع جهات الصحف الكبرى ، من **الجارديان إلى الاندبندنت** ، ومن **اللندن ريفيو اوف بوكس** إلى الاسبكتيتور .

(٢) ف . جيمسون ، « ما بعد الحداثة ، او المنطق الثقافى لراسمالية ايامنا » ، **نيوليفت ريفيو** ، ١٤٦ (١٩٨٤)و د. كيلنر ، « **ما بعد الحداثة / جيمسون / نقد** » (واشنطن دى سى ، ١٩٨٩) .

(٣) ف . جيمسون ، « **ما بعد الحداثة ، او المنطق الثقافى لراسمالية ايامنا** » (لندن ، ١٩٩١) . انطباعى هو ان معظم ، إن لم يكن كل ، الكتاب يتألف من مقالات نشرت بالفعل فى أماكن أخرى ، مع أنه لا الناشر ولا المؤلف قد اعتبرا أن من المناسب تحديد مصدر كل مقال . ويمكن للنتائج أن تكون مربكة نوعا ما ، إن لم نقل مزعجة — كما يحدث ، ص ١٨٠) . إلا أنه لا يقال له ماذا كان المعرض او متى أقيم . وقد أدخل جيمسون بعض التغييرات على نصوص سبق نشرها ، مثال ذلك المقال الذى نشر فى عام ١٩٨٤ فى **النيو ليفت ريفيو** ، الذى يظهر الآن بوصفه الفصل الاول .

(٤) انظر أ . كالينيكوس ، « **ضد ما بعد الحداثة** » (كيمبردج ، ١٩٨٩) و « ما بعد الحداثة الرجعية » ، فى الكتاب الذى أشرف على اعداده ر . بوين و أ. راتانسى . والصادر تحت عنوان « **ما بعد الحداثة والمجتمع** » (بيزنجستوك ، ١٩٩٠) .

(٥) ج . ف ليوتار ، « **الحالة بعد الحداثية** » (مانشيستر ، ١٩٨٤) ، ص ٨٤ .

(٦) انظر بوجه خاص ك . نوريس ، « **ما المشكلة مع ما بعد الحداثة** » (لندن ، ١٩٩٠) و « زيارة جديدة إلى الثامن عشر من برومير » ، الذى سوف ينشر فى « **ثيورى ، كلتشر اند سوسيتى** » .

(٧) **انظر أ. كالينكوس ، « الماركسية فى مواجهة ما بعد الحداثة » ، الذى سوف ينشر فى « ثيورى ، كلتشر اند سوسيتى** » .

(٨) **ف . جيمسون ، مصدر سبق ذكره ، ص ٤١٨ .** (٩) **المصدر السابق ، ص ٣٦ .**

(١٠) **المصدر السابق ، ص ٤٨ — ٤٩ .**

(١١) م . **ديفيز** ، « **النهضة الحضرية وروح ما بعد الحداثة** » ، **ينوليفت ريفيو** ، الباب الثانى .

(١٢) د. هارفى ، « **حالة ما بعد الحداثة** » (اكسفورد ، ١٩٨٩) ، خاصة الباب الثانى .

(١٣) انظر : أ . كالينيكوس ، « **ضد ما بعد الحداثة** » ، الفصل الخامس ، و

سوشياليزم ، ٢ : ٥١ (١٩٩١) « الآن » ك . هارمان ، « الدولة والراسمالية اليوم » ، **انترناشيونال**

(١٤) أ. لان ، « **الماركسية والحداثة** » (لندن ، ١٩٨٥) ص ٣٤ — ٣٧ .

(١٥) انظر : أ . كالينيكوس د « **ضد ما بعد الحداثة** » ، **الفصل الأول** .

(١٦) **انظر ، على سبيل المثال ، ص ١٦٧ — ١٦٨ ، حيث يزعم ان** « **إعادة اختراع المجاز** » هى إحدى علامات « حلول ما بعد الحداثة محل الحداثة » . وهذا تصريح مثير ، بالنظر إلى إثبات **بيتر بيرجر** لأهمية معالجة **فالتربنيامين** للمجاز بوصفه علاقة بين جزئيات فى توضيح رفض الفن الطليعى الحداثى فى أوائل القرن العشرين لمفهوم العمل الفنى بوصفه كلا عضويا : « **نظرية الفن الطليعى** » (مانشيستر ، ١٩٨٤) ، ص ٧٨ . أما تخلف **جيمسون** الكامل عن مناقشة عمل بيرجر الهام فهو إهمال يدعو إلى الاستغراب .

(١٧) انظر ف . جيمسون ، مصدر سبق ذكره ، ص ٢٠٧ . وقارن هذا الكلام مع كلام ب . اندرسون ، « الحداثة والثورة » **نيوليفت ريفيو** ، ١٤٤ (١٩٨٤) .

(١٨) ف . جيمسون ، مصدر سبق ذكره ، ص ٢١١ .

(١٩) فيما يتعلق بهذا كله ، انظر المصدر السابق و أ. كالينيكوس « **ضد ما بعد الحداثة** » ، الفصلان الثانى والخامس .

(٢٠) انظر ف . موريتى ، « نوبة التردد » ، **نيوليفت ريفيو** ، ١٦٤ (١٩٨٧) .

(٢١) انظر فى هذا الصدد ف . جيمسون ، مصدر سبق ذكره ، ص ٢٩٩ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٢٧٤

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٣٣١

(٢٤) ف . جيمسون ، « **ماركسية أيامنا** » (لندن ، ١٩٩٠) ص ٢٥٠ — ٢٥١ .

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٤٩ . وانظر أيضا للصدر السابق ،، ص ٥ .

(٢٦) ف . جيمسون ، « **ما بعد الحداثة** » ، مصدر سبق ذكره ، ص ٤١٧ .

(٢٧) انظر التشخيص الرائع الذى قدمه صريع آخر للمرض نفسه : ب . اندرسون ، « **تاملات حول الماركسية الغربية** » (لندن ، ١٩٧٦) .

حاشية من المترجم :

اضطررنا إلى ترجمة المصادر (وكلها بالإنجليزية) تفاديا للأخطاء التى غالبا ما يقع فيها الناسخون عند نسخ المصادر الأجنبية .

ترجمة : ميرفت دياب
مادان ساروب

ما بعد الحداثة

تجارة المعرفة .. وسؤال التاريخ

مقدمة حول خصائص ما بعد الحداثة :

أصبح العالم أكثر اهتماما خلال الأربعين عاما الماضية بقضايا اللغة وما يرتبط بها من مشكلات التواصل والترجمة وتخزين المعلومات ، وبنظام المعرفة كله . ويعتقد **ليوتار** وهو أحد أبناء مدرسة ما بعد البنيوية وأحد مؤسسى مدرسة ما بعد الحداثة أن المعرفة لا يمكنها أن تستمر دون أن تتغير وسائل نقلها،لذا فهو يؤكد أن أى شيء غير قابل للانتقال فى صورة كم من المعلومات سوف يتم تجاهله . وبهذا يكون قد تغير موقع المعرفة بدخول العالم إلى مرحلة ما بعد الحداثة .

ففى عصرنا هذا سوف تصبح المعرفة أحد أهم عوامل المنافسة من أجل السلطة فى العالم . بل وستحاول الدول السيطرة على المعرفة كما حاولت قديماً أن تحتل دولاً أخرى . وكما يرى **ليوتار** فالسلطة والمعرفة سوف تكونان وجهين لعملة واحدة ، فمن يحدد ماهية المعرفة سيكون قادراً على اتخاذ القرار الصحيح .

فى السابق كانت الحقيقة والجمال والعدل والكمال هى المقاييس المحددة للمعرفة،لكنها الآن قد اختلطت أو تغيرت قليلاً . فقد أصبحت المعرفة تعنى قدرة الفرد على تشكيل طريقة أفضل «للتعامل ، وأفضل للرؤية وأفضل للتقدير»لكن ما الذى يقرر هذه الأفضلية ؟والسؤال هنا هو إلى أى مدى تكون هذه الأفضلية على علاقة بقيم مثل العدل والجمال والحقيقة والكمال ، وفى الوقت نفسه مقبولة فى الدوائر الأجتماعية للطرف المتلقى . إن هذه الطرق المتعددة لتشكيل المعرفة تحتل مواقعها وتتضح

استخداماتها . محدِّدة بذلك قواعد «**لعبة اللغة**» لكن قواعد هذه اللعبة لا تحمل فى طياتها شرعيتها ، إنما تأتى هذه الشرعية من التوافق ، بل واحيانا التعاقد الصريح مع كل الأطراف المشاركة .

ويرى **ليوتار** لعبة اللغة غير قابلة للقياس . لذا فهو يفرق بين لعبة الدلالة (حيث نفرق بين الحقيقة والزيف)،ولعبة القانون (حيث نفرق بين العدالة والظلم)،ولعبة التقنية (حيث نفرق بين الدقة واللا دقة).والحديث بالنسبة **لليوتار** نوع من القتال ، يقول فى هذا الشأن :

فى الحديث بين الأصدقاء يستخدم المتلقى كل الذخيرة الموجودة لديه . الأسئلة والطلبات والتاكيدات ... ثم تختلط الحكاية وتدق أجراس المعركة . والحرب الدائرة ليست بدون قواعد ، لكن هذه القواعد تستدعى أكبر قدر من المرونة فى تشكيل طرق التعامل والتواصل ؛

والمعرفة العلمية لا تعتبر المصدر الوحيد للمعرفة الكلية . فقد كانت هذه المعرفة فى صراع مع ما يسميه **ليوتار** «**الحكاية المعرفية**» وهذا ما يتضح جلياً فى المجتمعات التقليدية ، فهناك دائماً عنصر الحكى (القصص المعروفة والأساطير والحكايات الشعبية) وهى تضفى نوعاً من الشرعية على المؤسسات الاجتماعية . وفى هذه المجتمعات تضم الحكاية ثلاثة تقاليد اجتماعية فى ثلاثة معانٍ هى : كيف نعرف وكيف نتكلم وكيف ننصت . ومن خلال هذه المعانى تتشكل علاقات المجتمع بذاته وبمن حوله .

أما المعرفة العلمية فتدع مجالاً أرحب لما سمى فى القرن التاسع عشر بمحاولة الإثبات أو تقديم الدليل . فى وقتنا الحالى عرفت بـ «دحض» الزيف . والأطراف المتصارعة فى هذه الحالة يوجد بينها مساحة من الاتفاق . ولا يعنى الاتفاق الوصول إلى الحقيقة . وهكذا نعرف أن العلماء يحتاجون إلى المتلقى والمشارك الذى إذا ما أثبت نظريته أصبح مرسلاً فى هذه اللعبة . لذلك فلابد من مشاركة الأنداد ثم خلقهم فى لعبة المعرفة العلمية .. وهذه اللعبة تستدعى لغة واحدة يتنحى ماعداها جانباً .

والمعرفة العلمية وغير العلمية (**الحكاية المعرفية**) تشتركان فى خاصية مهمة . فكلاهما يحتوى مجموعةً من الحقائق التى تعنى فى قاموس لعبة اللغة «**حركة**»هذه الحركة يقوم بها اللاعب فى إطار القواعد المتفق عليها فى لعبة اللغة ، ويمكن أن تعتبر الحركة «الأفضل» حسب القواعد المحددة لهذه اللعبة وبنوعية المعرفة المستقاة . فما نعتبره الأفضل فى المعرفة العلمية قد لا يكون كذلك فى الحكاية المعرفية إلا إذا حدث ذلك بالصدفة .

الغريب أن **ليوتار** يتخذ موقفاً مغايراً من هذا الفصل بين المعرفتين،فهو يرى أن المعرفة العلمية لا تستطيع أن تصل إلى الحقيقة أو تقوم بمعرفتها دون أن ترجع إلى الحكاية والتى هى من الوجهة العلمية ليست بمعرفة على الإطلاق .

تجارة المعرفة

تعلمنا منذ بداية الثورة الصناعية أن استخدام أية تقنيات يحتاج إلى استثمار . لكن هذه التقنيات عندما تقدم بدورها بدقة متناهية فهى تعمل على خفض النفقات وبالتالى تصبح مشاركة فى إنتاج الفائدة . ومن أهم ميزات البحث هو إنتاج الدليل . ولأن حواس الإنسان التى يعتمد عليها فى الملاحظة العلمية محدودة ، فقد تدخلت التكنولوجيا لتقدم أدوات اكثر دقة وباستطاعتها أن تزيد الإنتاج وتخفض التكاليف .

لكن االتكنولوجيا لا ترتبط بقيم الجمال والعدل والحقيقة بل فقط ترتبط بالكمال . فالتقنية تكون «الأفضل» عندما تنتج أكثر وتتكلف أقل . لذا فالطرق التى تستخدم أعلى قدر من طاقة الإنسان تحتاج إلى أموال طائلة .. هنا أصبحت لغة العلم هى لغة الأثرياء .. فالأغنى لديه القدرة على أن يكون الأفضل .. وهكذا أصبح هناك توافق بين الثروة والكمال والحقيقة .

فى هذا العصر لم يعد الهدف الأساسى للعلم هو الحقيقة بل الأداء الأفضل . بمعنى أعلى معدلات الإنتاج بأقل تكلفة . فالعلماء والتقنيون والأدوات جميعا لا يجعلون هدفهم هو الوصول إلى الحقيقة ، لكن يهدفون لإرساء السلطة . وبما أن الأداء الأفضل يستتبع إنتاج الدليل والإثبات فقدرتنا على الوصول إلى الأفضل تكون فى تصاعد دائماً .. وهكذا لن تفشل التقنية فى التأثير على مفهوم الحقيقة .

الانتقال الذى حدث من الغاية إلى الأداة .. أى من الحقيقة إلى الأداء ، أصبح الآن ينعكس فى طرق التعليم . فالاهتمام انصب فى مدارسنا على المهارات وليس المُثُل،فقد أصبح التعليم من الأشكال القابلة للترجمة إلى لغة الكمبيوتر ، وأصبح من الممكن استبدال المعلم بذاكرة بنك المعلومات ، وقد يعهد بالعملية التعليمية ذاتها إلى أدوات وسيطة مثل بنوك المعلومات التقليدية أو ما نسميه المكتبات .

ويرى **ليوتار أن التعليم فى ذاته لن يتأثر فالطالب سيتعلم استخدام الكمبيوتر ولغاته المختلفة . وما عليه أن يستذكر شيئا . لكن الاستغناء الجزئى عن دور المعلم سيكون قصورا،إن لم يكن غير محتمل على الإطلاق ... يأتى هذا فى إطار محاولة معرفة حكاية الحياة والإنسان وتحرير البشرية .**

لكن ليوتار يرى غير ذلك فهو يرى أن الحكايات قد لا تصبح بالضرورة الأداة المحفزة للحصول على المعرفة . فلا الجامعة ولا الدولة ولا الطالب يسأل «هل هذه هى الحقيقة» ؟ لكن السؤال قد أصبح ما هو الاستخدام فى إطار تحول المعرفة إلى تجارة ! أصبح السؤال الموازى هو هل هى قابلة للبيع ؟ أما فى إطار النمو المتزايد للسلطة فسيكون االسؤال عن **مدى الدقة فى الأداء .**

الخصائص الأساسية لمدرسة ما بعد الحداثة :

قد نستطيع أن نفهم ما بعد الحداثة ؛ إذا ما رجعنا إلى تعريف **ليوتار** للحداثة وأهم ما تعنيه الحداثة بالنسبة **لليوتار** ، هو أن الحكاية العظيمة للحداثة : ديالكتيك الشخصية وتحرر العقل وتكوين الثروة والمجتمع اللا طبقى قد فقدت مصداقيتها . إن الحكاية العظيمة grand recit هى حكاية الكمال : هى محاولة الإنسان أن يصل إلى النهاية فى انتصاره على الطبيعة . فالحكاية الرئيسية للماركسية (الصراع الجماعى من أجل الحصول على الحرية من منطلق الضرورة) هى واحدة من حكايات عظيمة أخرى فى المجتمع الحديث . وهكذا فإن عصر ما بعد الحداثة يهدد بكارثة ضد شرعية الحكاية وضد قدرتها على أن تجمع حولها اتفاق الآراء .

ويعتبر **ليوتار** من أهم من هاجموا الماركسية لأنها تحاول الوصول إلى مجتمع متجانس لا يمكن الوصول إليه فى رأيه إلا بالقهر ، فهو يعتقد أن المجتمع الفردى المفتَّت الذى نعيشه الآن هو ما سيبقى . لكنه على الجانب الآخر يكره ما قبل الحداثة فهى مجتمع الأساطير والسحر والحكاية الشعبية . ويعتقد **ليوتار** أن هناك صراعاً بين العلم والحكاية . فالحكاية إلى زوال وليس هناك شىء ليحل محلها .

ويرى **ليوتار** أن الأدب والأخلاق والعلم (**الجمال والفضيلة والحق**) قد أصبحت منفصلة ومستقلة ومن خصائص مجتمعاتنا تجزئة لعبة اللغة ، ولأننا لا نملك ما بعد اللغة فليس هناك من يستطيع معرفة كل ما يجرى فى المجتمع . وهكذا يبدو أن **ليوتار** يريد القول أنه لا يوجد نظام واحد للسيطرة . وهنا يوجد تشابه بين هذه المقولات وآراء منظرى اليمين عندما يقولون بأن المجتمع يسير نحو الأفضل من خلال الأحداث المجزأة الصغير ، فالمجتمع الذى ترك لقوى السوق يعتبر أفضل من المجتمعات التى تم تخطيطها مسبقاً .

باختصار ، فإن منظور **ليوتار** يمكن أن نحدده بالقول إن القصة الطويلة سيئة أما القصة القصيرة فجيدة . فبدلاً من تقسيم (الحقيقة ـ الزيف) يتبنى ليوتار مفهوم الرواية القصيرة/العظيمة والنزعة الروائية تعتبر سيئة إذا ما أصبحت فلسفة للتاريخ . فمثل هذه الروايات قد أصبحت مرتبطة ببرامج سياسية وأحزاب . بينما ارتبطت الروايات القصيرة بالخلق الداخلى . إن التأكيد على مقولة الداخل أو المحلى يعتبر من قيم المحافظين خاصة إذا ما تذكرنا **إدموند بيرك** وغيره . وهى تتشابه مع أفكار فوكو الذى يؤيد فكرة الصراع الداخلى . لكن الغريب أن منظرى ما بعد الحداثة ، يقعون فى مأزق استخدام **(الروائية العظيمة التى يرفضونها منذ البداية)**

وهناك خاصيتان مهمتان يشير إليهما الناقد الأمريكى **فريدريك جيمسون** عن ما بعد الحداثة ، وهما الشيزوفرانيا والمعارضة ؛ ويبدأ **جيمسون** بقوله إن الحداثة تم التنبؤ بها عندما اكتُشف

الأسلوب الشخصى والفردى . إن القيمة الجمالية للحداثة كانت مرتبطة بمفهوم جمالى عن الذات والهوية الفردية وكان من المتوقع أن تفرز رؤيتها المتميزة عن العالم ثم تقدم أسلوبها . لكن منظرى ما بعد البنيوية يردون على هذا بقولهم أن مفهوم الفرد المتميز والأسس النظرية للفردية ما هى إلا إيدلوجية . فالموضوع (الفرد . البرجوازى) ليس فقط شيئاً من الماضى ، لكنه أسطورة لم توجد على الإطلاق . لذا ففى عالم لم تعد فيه إمكانية تجديد الأسلوب ، فإن **جيمسون** يرجح مقولته عن المعارضة . فى مقابل محاكاة الأساليب القديمة . وهكذا نبدو وكأننا غير قادرين على التركيز على واقعنا ، فقد فقدنا القدرة على أن نحدد موقعنا تاريخياً،وكمجتمع أصبحنا غير قادرين على التعامل مع الزمن .

إن لمدرسة ما بعد الحداثة رؤيتها الخاصة عن الزمن . ويوضح جيمسون ما تعنيه هذه الرؤية مستخدماً مصطلحات نظرية **لاكان** عن الشيزوفرانيا . فالجديد فى فكر **لاكان** أنه يعتبر الشيزوفرانيا نوعاً من أنواع اختلال استخدام اللغة . وبالنسبة إلى لاكان فإن الزمن الإنسانى الماضى والحاضر والذاكرة وإلحاح الهوية الفردية ما هى إلا تأثير اللغة .ولأن للغة ماضيا ومستقبلاً ، ولأن الحملة تتحرك فى زمن ، فإننا نحصل على ما نعتقد بأنه خبرة معاشة للزمن .

لكن المصاب بالشيزوفرانيا لا يستطيع أن يستخدم اللغة بهذه الدقة،وهكذا فلن يستطيع أن يدرك الإحساس بالزمن فى استمراريته ، وعليه أن يعيش فى حاضر تكون لحظاته رغم اختلافها غير مرتبطة بالماضى ، وليس لها أفق فى المستقبل . بمعنى آخر فإن تجربة الشيزوفرانيا هى الإحساس بالمادة الدالة المنفصلة والمعزولة ، التى فشلت فى الارتباط بسلسلة متعاقبة من الأفكار .

لذا فمن جهة يكون إحساس المصاب بالشيزوفرانيا إحساساً مكثفاً بالحاضر أكثر منا لأن إحساسنا نحن دائماً ما يكون جزءاً من مجالات أكبر تشمل الماضى والمستقبل . ومن جهة أخرى يفقد المصاب هويته الشخصية . الأكثر من ذلك أنه لا يفعل شيئاً يستطيع من خلاله أن يدرب أدواته حتى يلتزم بشكل من أشكال استمرارية الزمن . فالمصاب بالشيزوفرانيا يشعر بالزمن المتجزىء فى سلسلة من الحاضر الأبدى . ويرى **جيمسون** أن عدم الإحساس بالزمن الممتد قد ظهر فى أعمال ما بعد الحداثة مثل (أعمال **صاموئيل بيكيت وجون كادج** الكلية والجزئية) .

غالبا ما هاجم اتباع ما بعد الحداثة كليةً **ماركس وهيجل** . فهم يؤكدون أن الماركسية لديها طموح كلى ويرفضون ادعاءها بأنها تستطيع تقديم تفسير لكل شىء فى المجتمع . ويرفض **ليوتار** وغيره النزعة الشمولية ، نهم يؤكدون الجزئية ـ فى لعبة اللغة / الزمن عند الإنسان والمجتمع نفسه . هذه المقولة كان قد دعا إليها المنظرون الطليعيون Avant-gardiste فالعمل الأدبى العضوى يتعامل مع المادة ككل ، بينما أعمال الطليعيين تتجزأ المادة فيها من كلية الحياة وتنعزل عنها . وكانت القيم الجمالية الطليعية المجزأة تحد من قدرة الناس على إدماجها فى واقعهم او فى بنية خبراتهم ، وأوضح

مثال على ذلك كان مسرحيات **بريخيت** . فالمسرحية لا تعمل على إيجاد وحدة عضوية لكنها تتكون من تقاطعات وأشياء متقاربة بعضها بجانب الآخر ، مثيرة بذلك المشاهد لاتخاذ موقف نقدى . وحتى نجيب على التساؤل حول ما إذا كان على العمل الأدبى أن يتخذ شكلاً عضوياً أو مجزَّءاً ، لابد أن نلقى نظرة على النقاش بين **جورج لوكاتش وتيودور ادورنو** . .

فبينما تبنى **لوكاتش** نظرة هيجل عن العمل الأدبى العضوى (مثل أعمال **بلزاك وستاندال**) والتى تقدم نوعاً من الكمال ، فإن **أدورنو** يعتقد أن أعمال الطليعيين هى التعبير الجمالى المتاح عن عالم الاغتراب فى المرحلة المتأخرة للمجتمع الرأسمالى . ومثل **ادورنو** كان **لوكاتش** يعتقد أن أعمال الطليعيين هى التعبير عن الاغتراب فى مجتمع الرأسمالية لكنه كان قاسياً فيما وصفه عن عمى مفكرى البرجوازية الذين لا يستطيعون رؤية القوى التاريخية المضادة التى تعمل على تغيير بنية المجتمع . لكن **أدورنو** يعتقد أنه بدلاً من تجنب التناقضات فى مجتمعنا الحالى ، يقوم العمل العضوى فى ذاته بتنمية الوهم بكلية العالم . وبالنسبة له فإن عمل الطليعيين هو الرفض القاطع لكل أشكال المصالحات مع ما هو موجود ولذا فهو الشكل الأدبى الوحيد الذى يتصف بالشرعية التاريخية .

المترجمة

• •

يعد **ليوتار** واحداً من العديد من فنانى ما بعد البنيوية والفلاسفة الجدد الذين هاجموا الماركسية باعتبارها «رواية عظيمة» وسخروا من اعتقاد الماركسيين بتحرير البشرية . وكما يؤكدون فإن الرواية الماركسية المتأثرة بالنظرة الهيجلية تعرض بوضوح حبكة الإنجازات العظيمة . لذا فلابد من التساؤل عن ماهية «الحكى» .

إن أحد أحدث إسهامات النظرية الأدبية هو النظر إلى الحكاية أو الحكى على أنها ليست شكلاً أدبياً دقيقاً . ويعتقد **فريدرك جيمسون** أن الحكى ليس شكلاً أو بناء أدبياً حسب تصنيفات علم المعرفة . ومثل مفاهيم الكانتيين حول الزمان والمكان ، فإن الحكاية لا يمكن أن تعتبر أحد مقومات خبراتنا لكنها أحد العوامل المساعدة ، المجردة التى نستطيع من خلالها أن نعرف العالم . هى شكل مفرغ من المضمون تسقطه حواسنا على المادة الخام المتدفقة فى الواقع . هذا لايعنى أننا نخترع القصص عن العالم لنفهمه ، لكن كما يؤكد **جيمسون** بوضوح شديد ، فإن العالم يأتى إلينا فى شكل قصصى .

ويجادل **جيمسون** بأنه من الصعب أن نفكر فى العالم كوجود خارج الحكاية . إن أى شىء نحاول استبداله بالقصة به ، سنجد بعد الفحص الدقيق أنه نوع آخر من الحكاية . إن علماء الطبيعة مثلا يحكون لنا «القصص» عن الجزيئيات الأقل من جزىء الذرة . إن أى شىء يقدم على أنه موجود خارج حدود القصة (بناء ـ شكل ـ صنف) لا يمكنه ذلك إلا فى إطار شكل ما من القصص . وحسب وجهة نظر **جيمسون** فإن البناء قد يكون مفيداً جداً كمفهوم مفترض ، لكن الواقع يأتى إلينا فى شكله

التخصصى .

إن الحكاية فى حد ذاتها دائما ما تتطلب التفسير ، لذلك فعلينا دائما أن نعى بدقة الفرق بين المعنى الظاهر والمعنى الكامن فى المضمون . الأكثر من ذلك ، علينا أن نتذكر أن الحكاية تقدم وتعيد تقديم عالماً ، بخلق بدوره والنصاً مؤكداً استقلاله عن العالم الذى خلق منه . بمعنى آخر ، تبدو الحكاية للوهلة الأولى ، وكأنها تكشف أو تلقى الضوء على عالم ثم تخبئه أو تحطمه .

والحكاية ، التى هى الشكل المفرغ لخبراتنا الأولية عن الواقع هى ذات وظيفة : إنها المحرك الذى نكبح من خلاله المتناقضات التاريخية المترسبة فى الوعى الجماعى . وهذا ما نعنيه بالقول «اللا وعى السياسى» ومن السخرية أن «فرويد» هو من اكتشف اللا وعى السياسى لكنه كان أيضاً أول من سجنه وراء سياج تصنيفات أيدلوجية متوهمة مثل «نفسية الفرد» وما شابه لذا فإنه لم يكن ليفهم نتائج هذا الاكتشاف .

ومن الواضح أن جيمسون قد تأثر كثيراً بفكر البنيويين . فهناك مثلاً فكرة أن تصورنا عن «وعى الفرد» تصور متفكك . (هذا التصور . كما يرى جيمسون يستدعى فكرة الوعى الجماعى أو النظام الاجتماعى بمجمله) والماركسية بالنسبة لجيمسون ، هى قصة انتهاء الحياة الجماعية والوعى ، إلى عالم من الغربة والاغتراب حيث تتحول «هوية الفرد» إلى مفهوم أولى فى الفكر وقد طرح جيمسون أن الانفصال أو الفردية فى مستوى الوعى يؤدى إلى الغربة عن حياة الجماعة . ذلك أن التعامل مع «الأنا» كإحساس وخبرة بهوية الفرد وكمادة أساسية للوجود ، ليس إلا محاولة لكبح التاريخ ذاته .

ويعد جيمسون من أشد خصوم ما بعدالبنيوية ، خاصة من يعارضون فكرة الراوى الرئيسى . إنه يجد مثل هذه الفكرة ذات فائدة كبيرة ويستخدمها فى أعماله .فهو يرى أن الشكليين الذين يستندون على جوهرية التفسير يجسّدون فى الحقيقة شكلاً من أشكال التفسير الفائق الجودة والمقنع . إن النقاد الشكليين . يعيدون ببساطة كتابة الأعمال الأدبية بالمفهوم الأدبى للراوى الرئيسى والذى هو نتاج اللحظة التاريخية . وتعتبر البنيوية مثالا آخر لشكل التفسير الراقى الذى يستخدم لغة الراوى الرئيسى .

ويرى جيمسون أن الراوى الرئيسى لأية طريقة تعتمد التفسير ، ما هو إلا الايدلوجية التى تعمل على تخليدها . إن الايدلوجية هى كبح للتناقضات الموجودة والتى تستقى مصدرها من التاريخ . ويرى جيمسون أن الأيدلوجية هى استراتيجية للاحتواء ، بينما الأدب كنتاج ايدلوجى يعكس هذه الاستراتيجية على مستوى الأعمال الفردية ، ويحاول جيمسون أن يخضع الادب للتحليلات العرضية (Symptomatic analysis) وهى حالة للتفسير تكشف طرقاً محددة يقوم العمل الأدبى من خلالها بتجاهل التاريخ أو كبحه . ويعتبر التحليل العرضى هو القادر على إظهار الطرق النقدية التى تأخذ على عاتقها منافسة إحداها للأخرى (الفردية ـ الشكلية ـ البنيوية وغيرها) بالرغم أنها تتقاسم ، فى مستوى أعمق ، مجموعة افتراضات متماثلة ، خاصة فى تجاهلها للتاريخ . وهذه الطريقة تتشابه مع رؤية الفوكنويين[1] أو أتباع نيتشه لعلم الأنساب ، والتى تُظهر النص الذى لم يتم التعبير عنه فى بناء النص الادبى ولقد حاول جيمسون أن يجد نماذج محددة تمثل استراتيجيات الاحتواء ، فهو ينظر إلى الفجوات أو غياب شىء ما ، كإشارات محددة يقوم النص من خلالها بتجاهل أو رفض التاريخ .

وحسب رؤية جيمسون ، فإن التعامل الجاد مع التاريخ يعنى قبول بعض القصص كوسيلة لمعرفة أى شىء تمكن معرفته (وفى الحقيقة فإننى أستطيع أن أجادل بأنه كلما اعتقد الناس أن التاريخ يتحرك باتجاه إقامة مجتمع منطقى كلما تحرك التاريخ فى الاتجاه نفسه . وبإقامة مثل هذه العلاقة بين النظرية والتطبيق فإننا نستطيع أن نجعل التاريخ يتطابق مع تصوُرنا عنه) . ويدافع **جيمسون** عن مفهوم «**أسلوب الإنتاج**» بأن «قصة» الأساليب المتوالية للإنتاج هى التوجيه . وقيمة هذا المفهوم تكمن فى استخدامها كأداة للتحليل الاجتماعى ، فما يهم مفهوم الإنتاج ليس حكاية المراحل الاقتصادية المتوالية لكن إمكانية رؤية كل الظواهر الاجتماعية فى إطار مرحلة تاريخية ما ، وفى علاقاتها بالفرد ثم علاقة الفرد بالمجموع .

ويرى **جيمسون** أن «المجموع» الاجتماعى غالباً ما يحوى الصراع الطبقى بين المسيطرين والطبقة العاملة ممّا يجعلنا نفكر فى النظام الاجتماعى على المستوى الثقافى فى شكل حوار بين أطراف طبقية متضادة . هذا الحوار يكون ممكنا بما يسميه **جيمسون** وحدة القانون المشترك (من السهل أن ننسى أن الخلاف غالباً ما ينشأ حول اللغة ومجموع الافتراضات المشتركة) ويقدم جيمسون مثالاً من انجلترا فى أربعينيات القرن السابع عشر ، عندما حلت العقيدة محل القانون أو اللغة المشتركة . وهكذا تحارب الخصوم من موقعين متباينين . لكننا تاريخيا لا نسمع إلا صوتاً واحداً ، لأن الأيدلوجية المسيطرة تضطهد كل أصوات خصومها الطبقيين لكنها تبقى رغم سيطرتها المطلقة محاصرة فى حوار مع الطرف الذى حاولت القضاء عليه .

نحو ثقافة سياسية تعليمية

إن النقاش المثار حول ما بعد الحداثة هو نموذج للصراع الطبقى على المستوى السياسى والثقافى . فعلى المستوى السياسى ، تقوم مدرسة ما بعد الحداثة بالهجوم ضد الماركسية . أما على المستوى الثقافى فإنها رفض لحركة الحداثة : التعبيرية المجردة فى الرسم ـ الأسلوب العالمى فى المعمار ـ الوجودية فى الفلسفة . إن معظم رواد ما بعد الحداثة يرفضون النماذج التالية : النموذج الوجودى للحقيقة والزيف ـ الأعراض المتضادة للدال والمدلول ـ النموذج الفرويدى للظاهر والباطن ، ثم النظرة الماركسية للشكل والمضمون (النظرة إلى العالم بشكل تجريبى ، كشكل مرتبط سببياً بالضرورة فى حين أن البنية وتكوين الحقيقة هى المضمون) هذه النماذج العميقة تم استبدالها بمفاهيم جديدة مثل الخطاب والممارسة وللعب بالنصوص Textual play

ويرى جيمسون أنه مع ظهور مدرسة بعد الحداثة ، ظهر نوع جديد من «اللا عمق» أى من السطحية.إن الانتقال من الحداثة إلى عالم ما بعد الحداثة يمكن التعرف عليه إذا ما عرفنا أن الاغتراب عن الموضوع قد حل محله تفتيت الموضوع . إن اختفاء الموضوع الفرد. وعدم وجود الأسلوب الفردى المتميز . قدم نوعاً جديداً من الممارسة ، وهى المعارضة (**التمثل بأثر سابق**)

باختصار ، أصبح التعارض هو الأسلوب الأكثر شيوعاً (خاصة فى الأفلام) وهو أسلوب يؤكد رغبتنا فى أن نميل إلى أزمنة أقل فى إشكالياتها من زمننا هذا . يبدو أن هناك رفضاً قاطعاً للاستغراق فى عالمنا أو للتفكير بشكل تاريخى . إنه رفض يرى **جيمسون** أنه إحدى سمات شيزوفرانيا المجتمع الاستهلاكى . ويعتقد **جيمسون** أن الإحساس بالتاريخ قد بدأ يخبو . إن أنظمتنا الاجتماعية المعاصرة كلها قد بدأت تفقد تدريجيا قدرتها على استعادة ما ضيها وبدأت تعيش فى حاضر أبدى . يبدو أن هناك

نوعا من العشوائية المتوحشة فى الأساليب المستخدمة فى الماضى . فى الوقت نفسه فإننا نبدو وكأننا غير قادرين على تشكيل أدواتنا التى تعبر عن خبراتنا الحالية . وبالنسبة **لجيمسون** فإن ما بعد الحداثة يكرر ويؤكد منطق الرأسمالية الاستهلاكية ، إن ظهور ما بعد الحداثة مرتبط ارتباطاً وثيقاً بظهور الرأسمالية متعددة الجنسيات .

واعتماداً على اعمال الاقتصادى **إيرنست ماندل** استطاع **جيمسون** أن يقسم مراحل الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة .

وماندل يُعتبر تجسيدا لقضية أن التكنولوجيا هى نتاج التقدم الرأسمالى أكثر من كونها نتاجا طبيعيا للتطور فى هذا المجال . ويحدد **ماندل ثلاث قفزات اساسية من ظهور الآلة فى الرأسمالية وإنتاج محركات البخار منذ ١٨٤٨ ، ثم الماكينات الكهربائية وموتورات الاحتراق منذ تسعينيات القرن التاسع عشر ثم الأجهزة الاليكترونية والنوويه منذ اربعينيات هذا القرن . هذا التقسيم الزمنى يحدد الخطوط العريضة لنظرية ماندل فى كتابه «الرأسمالية الأخيرة»** وهو يؤكد أن هناك ثلاث لحظات أساسية فى الرأسمالية . رأسمالية السوق . الرأسمالية الاحتكارية أو الامبريالية ثم الرأسمالية متعددة الجنسيات .

ومن بين منظرى اليمين الجديد هناك من يؤكدون أننا نعيش فى مجتمع لم يعد يتماشى مع قوانين الرأسمالية الكلاسيكية (أولوية الإنتاج الصناعى وحتمية الصراع الطبقى) لذا فقد عفى الزمن على الماركسية وعلى النقيض من نظرة مدرستى ما بعد البنوية وما بعد الحداثة ، فإن **ماندل** يؤكد أن الشكل الحالى للرأسمالية هو أوضح وأنقى الأشكال التى ظهرت حتى الآن ، فهناك توسع غير عادى للرأسمالية فى مجالات غير سلعية : مثلاً التغلغل والأستغلال القائم للطبيعة واللا وعى ، بمعنى تدمير الزراعة التقليدية ودور صناعة وسائل الإعلام والدعاية .

إن مفهوم **جيمسون** السياسى الذى استقاه من مدرسة لوكاتش وفرانكفورت يعتمد على نظرية التشيؤ ، والتشيؤ السلعى . فهو يرى أن الإنتاج الجمالى قد تم إدماجه فى الإنتاج السلعى :ـ

(إن هذا العالم كله : والأمريكيين خاصة : فى ثقافة ما بعد الحداثة ، هم التعبير الداخلى لموجة جديدة من السيطرة العسكرية والاقتصادية الأمريكية للعالم : بهذا المعنى وكما كان خلال التاريخ الطبقى ، يصبح الجانب السفلى للثقافة هو الدم والموت والرعب .

إن أكثر ما يروع جيمسون هو قدرتنا العقلية المحدودة على الأقل فى الوقت الحاضر على رؤية خريطة عالم مركزى متعدد الجنسيات من خلال وسائل الإعلام حيث نجد أنفسنا وقد حوصرنا كموضوعات فردية : إنه يصف لنا كيف أصبحنا : بطريقة أو بأخرى . نشعر أن الأشكال المحلية لثقافة المقاومة وحتى التدخل السافر ، قد تم نزع أسلحتها بطريقة ما ، وتم استيعابها عن طريق نظام أصبحت جزءاً لا يتجزأ منه ، حيث لا يمكن إحراز مساحة تفصل بينها والآخرين .

وبينما يهتم منظرو الحداثة بالزمن والذاكرة ، فإن حياتنا اليومية ولغتنا الثقافية تبدو تحت سيطرة مقولة الفضاء أكثر من الزمن . ويستخدم **جيمسون** وصفاً لهذه الحالة عندما يتحدث عن مدينة بعيدة مشيراً إلى الفضاء ، حيث لا يستطيع الناس أن يحددوا بعقولهم أماكنهم أو المجموع الحضرى حيث يعيشون . ويؤكد **جيمسون** أن علينا أن نحدد علاقتنا الفردية والاجتماعية بالحقائق الطبقية على المستوى المحلى والقومى والعالمى ، وهى عملية تستدعى منا أن نتعامل مع المادة الوجودية والوضع

التجريبى للموضوع ومع المفاهيم النظرية الكلية. علينا أن نطور فهماً جمالياً مدركاً وثقافة تعليمية سياسية ـ حتى نستطيع أن نهب الفرد شيئاً من الإحساس القوى بمكانته فى النظام العالمى .

وبينما نقرأ هذه الكلمات فإنك قد تتسائل . **ما الذى يعنيه كل هذا بالنسبة لى ؟. إننى اتفق مع انطونيو جرامشى** حين قال إن «**كل شىء ما هو إلا سياسة حتى الفلسفــة والفـلاسفــة** . والنص الأدبى والفلسفـة أو ما إليها ذلك يحتاج إلى سلطة تستطيع من خلالها ، كما يصف جــرامشى أن تنشر وتبـذر وتسيطــر عـلى عــالم «الحواس» : **فى عالم الفكر والثقافة يتواجد كل منتج ليس فقط ليكتسب مكانته ولكن ايضا ليزيح المنتجات الأخرى ولينتصر عليها»** . أما أنا فأقترح أن ننظر الى الحداثة وما بعد الحداثة فى إطار الصراع الأيديولوجى . هذا النقاش ، سيكون بشكل ما ، حول وضع الماركسيـة وقيمتها ، إن التنوير هو موضوع الحداثة . لكن ما بعد الحداثة تعلن أن التقدم أصبح اسطورة ، ومن الواضح أن كل شىء يتحدد مـوقعه فى عـالم ما بعـد الحداثـة ، باهتماماتنا وقيمنا السياسية . إن رؤيتنا لما بعد الحداثة ستتركز على كيفية إدراكنـا للحاضر والمـاضى والمستقبل بالنسبة لنا ولغيرنا .

إن الإنســانية تتميـز بأنهـا تستطيع أن تفضـل بين «الواقع» والمثـال وأنا أعنى بـالواقـع وعينا بـالحاضر ؛ وبالمثال تصورنا عما يمكن أن تكون عليه الحياة والعالم . إن الإنسان لديه القدرة على إدراك ما يمكن تحقيقـه فى المستقبل ولديه الأمل بأن الغد سيكون أفضل من اليوم . إن الماركسيين لديهم هذا الحس . وهذا الإدراك للمستقبل وهم أيضاً يحاولون فهم العالم لينموا وعياً نقديا تجـاهه فيمـا يقومـون بتطويـر استراتيجيـاتهم لتغييـره . إنهم يدركون بالطبع أن التطور ليس أحادى الاتجاه ، وبسبب طبيعة التناقضات فإن هناك جوانب سلبية وتقلبات محزنة وخسائر مؤلمة لا محالة . إن نضال الماركسيين من أجل مستقبـل أفضـل لا يعنى أنهم واثقـون من أن التقـدم والتطـور مضمونـان ، وأن العملية الـديالكتيكيـة سوف تقودنا إلى الكمال . إننى أعتقد أنــه من المهم للناس أن يساندوا مشروع التنوير ، لأن التعليم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتصورنا عن تغيير اللا وعى ، ويســاعد عـلى فهم أوسع وأعمق للعالم مما يستـدعى تغييره لـلأفضل . كـل هذا سوف ينعكس على إدراكنا لمستقبل أفضل ، وبدون هذه الفرضية الضمنية ، لن يكون لتعليم الناس أية أهمية .

عن المؤلف :

● مادان ساروب Madan Sarup باحث يعمل الآن فى كلية جولد سميث بجامعة لندن ، وهو من المهتمين أساسا بقضايا التربية بمعناها الثقافى الشامل ، ومن اهم كتبه : الماركسية والتربية Marxism and Education عام ١٩٧٨ ، و الماركسية والبنيوية والتربية Marxism, Structuralism & Education عام ١٩٨٣ ، وسياسات التربية متعددة الجنسيات The Politics of Multiracial Education عام ١٩٨٦ ، وما قدمناه من عرض وترجمة هنا ، مستمد من كتابه الذى صدر عام ١٩٨٨ بعنوان : دليل تمهيدى لما بعد البنيوية وما بعد الحداثة An Introductory Guide to Post- Structuralism and Postmodernism

عابد خزندار

عن الحداثة وما بعدها

«التناص أصل الحداثة»

الحداثة ـــ كما هو معروف ـــ مذهب أدبى ، ولكنها فى الوقت نفسه ـــ وكما يدل عليها اسمها ـــ فترة زمنية أو تاريخية ، بدأت فى زمن ما وانتهت وأعقبها ما يعرف بما بعد الحداثة ، ولو أن بعض النقاد ومنهم ليوتار يقرر أن ما بعد الحداثة ليس نهاية الحداثة ، وإنما الحداثة فى صيرورتها المتطورة وهذا يعنى أن الحداثة لم تنته بعد ، ولكن هذه النقطة موضع خلاف وجدل بين النقاد ، وهو جدل سيمتد ويتشعب إذا تساءلنا عن ميلاد الحداثة نفسها ومتى بدأت ، فالبعض يرى أنها انطلقت من انحسار الرومانطيقية وانطلاقة البرناسية والرمزية ، والبعض يرى أنها انطلقت من جيل إزراباونـد ومعاصريه . ولا أريد أن أعرض لكل هذه الآراء فليس هذا موضوعى وإنما أريد أن أقرر أن الحداثة ولدت من رحم التناص ، وإلى حد ما مما يسمى بـالـــ « PARODY » أو المحاكاة الساخرة ، وقد يقال أن التناص قديم قدم النص نفسه ، وهذا بالطبع صحيح ، فالإلياذة ـــ على سبيل المثال ـــ لفرجيل ليست إلا تناصا للأوديسّا لهومير ، وقد يقال أيضا أن « الباروديى » قديمة ، وجينيت كتب بحثا مطولاً عنها ، وذكر أن أول إشارة لها ، وردت فى بحث لأوكتاف ديلابيير فى عام ١٩٧٠ ، وقد عرّفها بأنها فاصل يتخلل مسرحية كلاسيكية فى فترة الاستراحة ، يقوم فيها الممثلون بمحاكاة العمل الكلاسيكى وتحوير معناه بحيث يتحول إلى عمل مضحك مستخدما النص نفسه ، للتسرية عن المشاهدين ، ثم يعود جينيت ويقرر أن « الباروديى » تضرب بجذور أعمق من ذلك فى التاريخ ، ولا أريد أن أستعرض بحث جينيت ، وقد حددت المرجع ، وعلى القارىء أن يعود إليه إذا أراد الاستزادة من هذا الفيض . بعد ذلك نجد أن باختين يقرر أن الرواية نشأت من البرليسك (BURLESQUE) وهو مشابه للباروديى ، وقرين له . أى كلمات أخرى نشأت من فن الشعب أو الطبقات المسحوقة كصرخة احتجاج ضد الفن

(والفكر المهيمن) للطبقات الارستقراطية والأدب الكلاسى الذى يمثلها ، والحداثة نفسها انطلقت من الموقع نفسه ومن الفكرة نفسها كصرخة احتجاج ، وربما ثورة ضد الأدب الكلاسى الذى تكلس . وبالتالى ضد المجتمع البورجوازى المهيمن الذى فرض نمطا جديداً للحياة تطور من البورجوازية ، مروراً بالإمبريالية ، وانتهاء بما بعد الإمبريالية ، وسيطرة المجتمع الاستهلاكى والميديا ، أو مـا يسميـه ميـلان كـونـديـرا بسيطـرة الــ (IM AGUOGUES) التناص إذن قديم ، وكذلك البارودى (والبارودى نوع من أنواع التناص) على أن الحداثة تتميز بانها انطلقت من التناص ، بدلاً من أن تنطلق من الواقع وتحاكيه ، وهى ما يسمى بال (MIMESIS) أو (REPRESENTATION) كما هو الحال فى الدراما الإغريقية ، أو الرواية الواقعية ، ولكن هذا لا يعنى أنها ــ كما يدعى البعض ــ تشير إلى نفسهـا (SELFREFERENTIAL) أو تشير إلى نصوص سابقة وحسب ، دون أن تشير إلى الواقع ، ذلك لأن النصوص السابقة روايةً وتاريخا (والتاريخ نص وأيضا سرد (NARRATIVE) تشير إلى الواقع ، والنص الحديث عندما يتضمن النص القديم ، فإنه يشير إلى الفرق بين واقعين ، الواقع الكلاسى (أو الرومانتيكى ،

أو واقع البورجوازية فى مراحلها الأولى) والواقع الحديث . ولهذا ، ومن هذا المنطلق فإننا نستطيع أن نحدد بداية دقيقة للحداثة . وهذه البداية تتمثل فى رواية (بترسبورج) للكاتب الروسى أندريه بيلى ، وفى قصيدة اليباب THE WASTE LAND وقد نشرت (أى رواية بترسبورج) فصولاً فى إحدى الدوريات الروسية فى العقد الأول من القرن العشرين ثم نشرت بعد ذلك فى كتاب فى عام ١٩١٥ . والرواية فى ظاهرها تبدو كرواية واقعية ، فالسرد طولى (LINEAR) والرواية تخضع لقانون الغائية (TELEOLOGY) ثم أنها ترتكز على الحدث الأرسطى أو الــ PLOT) ، ولكنها تعود وتنسف (SUBVERT) كل ذلك لتتحول إلى بارودى للرواية الواقعية . ولابد هنا من تلخيص هذه الرواية ، أو تلخيص حدثها ، ولو بشىء من الابتسار . خاصة وأنها تشكل أول معلم من معالم الحداثة .

أحداث الرواية تدور فى روسيا فى عام ١٩٠٥ ، حيث كانت تخوض حرباً خارجية ضد اليابان ، وحيث كان الداخل يغلى بثورة داخلية ، وتكلف إحدى المنظمات الثورية واحدا من اعضائها بقتل ابيه ، وتزوده بقنبلة زمنية ، والاب سيناتور وواحد من دعائم النظام ، وفى البداية وتحت تهديد من المنظمة بتصفية الابن إذا لم يقتل اباه ، يقدم الابن على توقيت القنبلة الزمنية ، ويضعها فى غرفته ، على أن يضعها فى غرفة الأب فيما بعد ذلك ، ولكن الابن يتراجع بعد ذلك عن قتل أبيه وخاصة بعد أن أعفاه أحد زملائه فى المنظمة ، وهو حلقة الوصل بينه وبينها من هذه المهمة ، ويذهب إلى غرفته ليقذف بالقنبلة فى البحر ، ولكنه لا يجدها ، ذلك لأن الأب فى سبيل أن يعرف حقيقة ابنه يذهب إلى غرفته ويجد صندوقا مشبوها فيحمله إلى غرفته ليبحث عن حقيقته فيما بعد . ولكن القنبلة زمنية وستنفجر حتما ، وهنا نصل إلى ذروة الحدث أو الــ (CLIMAX) فهل سيتحقق الحدث الأرسطى ، أو الواقعى ؟ .

هنا يحدث النسف أو (SUBVERSION) للرواية الواقعية ، ويتحـول الــ (CLIMAX) إلى الــ (ANTI CLMAX) أو الذروة إلى لا ذروة ، أو إلغاء الحدث الأرسطى ، والحداثة رغم أن اسمها مشتق من الحدث تلغى الحدث ، وليس فى كل روايات الحداثة أى

حدث أو بطل ، فقد انتهى الحدث وانتهى البطل بعد أن انسحق الفرد مع تحول البورجوازية إلى الإمبريالية . وهذا ما يحدث فى رواية « بترسبورج » . الأب بطل الرواية فقد هذه الصفة فقد أحيل إلى التفاعل . وفقد وظيفته كركيزة من ركائز النظام الحاكم ، والحدث وهو انفجار القنبلة لم تعد له أية أهمية ، فلو قتل البطل فإن قتله لن يؤثر فى مسار الأحداث ، والقنبلة تنفجر فعلاً بعد ذلك ، ولكن انفجارها وهو الحدث الارسطى المتوقع) لا يقدم ولا يؤخر ، أى أن الحدث الأرسطى ينتهى إلى (FARCE) أو إلى بارودى ينسف الرواية الواقعية .

والرواية تحتوى بجانب الحدث الرئيسى على أحداث جانبية ينتظمها الحدث الرئيسى ولا تخل بوحدته ــ وحدة الحدث كما هو معروف هى أهم الوحدات الأرسطية الثلاث ، حدث واحد فى مكان واحد وفى زمن واحد ، ووحدة الحدث مهمة أيضا فى الرواية الواقعية ــ أهم هذه الأحداث هو هروب أم البطل وزوجة الأب المخطط لقتله ، مع عشيق إيطالى إلى أوروبا ، ولكن الأم ما تلبث أن تعود ويعود الوفاق بينها وبين زوجها ، وهذا خروج واضح ومقصود على الرواية الواقعية ، ذلك لأن بطلة الرواية الواقعية عندما تخون زوجها لابد أن ينتهى بها الأمر إلى الانتحار كما حدث لايمابوفارى وأنّا كارنينا ، فالعلاقة الزوجية الوثيقة شرط أساسى من شروط البورجوازية فى مراحلها الأولى ، وهى الطبقة التى وصفتها وعبرت عن مصالحها الرواية الواقعية وإذن فإن عدم انتحار زوج الأب إرهاص بانتهاء مرحلة من مراحل البورجوازية ، ومولد مرحلة أخرى ، أو بتعبير آخر إرهاص بالحداثة . حيث يتحول الحب وكل شىء إلى سلعة لا تصلح للاستهلاك إلا لمرة واحدة ، وهو ما يمكن ان نسميه (COMMOD IZATION OF LOVE) وهذا ما تؤكده لنا رواية يوليس لجيمس جويس ، والرواية فى حد ذاتها ـ وخاصة فيما يتعلق بمعمارها ـ تنهض على التناص ، ولكنها فى مضمونها أيضا تقدم لنا نصا أو واقعا موازيا للأوديسّا لهومير ، وسأحصر حديثى فى الفصل الخاص بنوزيكا والذى تدور أحداثه خارج مدينة دبلن فى الشاطئ المعروف بساندى ماونت (SANDY MOUNT SHORE) ، وهو مكان رومانطيقى بعيد عن ضجة المدينة وصراعها اليومى ، والزمن أيضــا رومانطيقى ، وهو الأصيل مع انحدار الشمس وما تضفيه على الأجواء من ألوان وظلال تلهب الخيال والغرائز فى الوقت نفسه أى أننا إزاء سيناريو أو (SETTING) رومانطيقى ، وأبطال السيناريوهم ثلاث فتيات وثلاثة أطفــال ، الفتيات هن سيسى كــافرى (SISSY CAFFRY) وايدى بوردمان (EDY BOARDMAN) وجيرتى ماكدويل (GERTY MACDOWELL) ، وتوأمان وهما شقيقا ايدى بوردمان فى الرابعة من عمرهما ، وطفل رضيع فى الشهر الحادى عشر من عمره ، ثم ليوبولد بلوم بطل الرواية الذى يشاهد هذا السيناريو أو المشهد عن كثب . وفى هذا الفصل نجد غير نص ، وبالطبع نجد تداخلاً بين هذه النصوص ، بالطبع هناك أولاً النص البورجوازى الذى يتمثل فى وجود أفراد العائلة الواحدة ، ثم هناك النص الرومانطيقى والذى سيتأكد عندما نمضى فى قراءة هذا النص ، وهناك أيضا نص دينى كنسى ، حيث تصل إلى أبطال المشهد ترانيم تمجد مريم العذراء من كنيسة قريبة من الشاطىء ، وهذا يعنى أن الحب (خاصة أن هناك ثلاث فتيات ورجلاً) ليس مشروعا إلا إذا تحول إلى زواج تباركه الكنيسة وتوثقه ، ثم نجد نصا إغريقيا ، عندما يتصارع التوأمان . ويحدثنا السارد بأن تفاحة الشقاق كانت قلعة

رملية بناها أحد التوأمين وهدمها الآخر ، وتفاحة الشقاق تحيلنا وتجرنا غصبا إلى النص الإغريقي ، وبالذات إلى نص إيزيس (ERIS) إلّهة الشقاق التى لم تدع إلى زواج بيليـوس (PELEUS) وثيتيس -THE) TIS) ،فجاءت إلى الحفل رغم أنها غير مدعوة ومعها تفاحة مكتوب عليها : إلى الأجمل ، وتنافس عليها هيرا واثينا وأفروديت ، واختيرباريس حكما لاختيار الأجمل فمنحها لافروديت التى كافأته بخطف هيلين أجمل امرأة وتزويجها له . ونجم عن ذلك حرب طروادة المعروفة . والمشهد نفسه أو السيناريو يتكرر فى الفصل الخاص بنوزيكا فى رواية (يوليس) . يلعب الشقيقان بالكرة ، ويركلانها وتنتهى إلى حيث يقف ليوبولد بلوم ، ويمسكها وأمامه الشقيقان وثلاث فتيات ، ويقذفها وتنتهى إلى حيث تقف جيرتى ما كودويل ، وهنا تتحدد العلاقة ، ونعرف أنها بين بلوم وجيرتى فعلى أى وجه تنتهى ؟ ثمة عدة نصوص يمكن أن تحدد نهاية هذه العلاقة ، ثمة النص الإغريقى حيث تقدم الفتاة (التى يجب أن تكون عذراء) قربانا للزوج أو الآلهة (كمثال ايفيجنى أو ايفيجنيا (IPHIGENIA) ، وثمة النص الكنسى أو الدينى ، ثم النص البورجوازى ، وقد تحدثت عنهم آنفا ، ثم يأتى النص الرومانطيقى ، وهو النص الذى يطغى على الفصل ، والحقيقة أن النص بارودى للغة روايات الرومانس ، حيث يتحدث عن سندريلا الفتاة الجميلة الفقيرة التى يأتى رجل أحلامها وينشلها من وهدة هذا الفقر ، ويعيشان بعد ذلك فى التبات والنبات . ثم يأتى أخيرا النص الحداثى الذى يقتحم هذه الأجواء حيث البحر والهواء النقى المشبع بالبرودة ، والترانيم الكنسية ، واللعب البرىء ، والآمل العريقة ، يأتى ليحدد لنا مصير سندريلا الحديثة . تتصاعد فجاة إلى السماء وتغشّيها صواريخ نارية تشغل الجميع ، وتصرفهم عمّا كانوا عليه ماعدا بلوم وإلى حد ما جيرتى، فأى نص بعد ذلك سينتصر ويحدد العلاقة بينهما ؟ بالطبع ينتصر نص الحداثة ، ويمارس بلوم وهو يشاهد جيرتى والفستان الذى يتصاعد عن ساقيها وهى تتطلع إلى السماء ، يمارس جلد عميره أو العادة السرية ، ثم يغادر المكان وكان شيئا لم يكن ، والنتيجة بالطبع هى العقم الجنسى والعقم الحضارى ، وعقم الإنسان نفسه وخواؤه ، وقبل هذه الأحداث بقليل تدور حوادث مشهد آخر بين زوجة بلوم نفسه وشخص آخر يمارسان فيه العلاقة أو الخيانة الجنسية ، وبلوم نفسه يعلم ذلك ويعرفه ولهذا لم يعد إلى بيته عقب الظهيرة ، وذهب إلى الشاطىء ، ولكنه فى النهاية يعود إلى بيته . والمقارنة بالطبع هنا واردة بين النص الكلاسى والنص الحداثى ، بين بينيلوبى الأوديسّا لهومير ، ومولى بلوم أو بنيلوب يوليس لجويس . أى أن الحب قد أصبح مجرد سلعة ، ودخلنا عصر الحداثة ، حيث يقترن إفلاس الحضارة بعقم الإنسان وخوائه وانمحاء ذاتيه وفرديته وعجزه عن تغيير مجريات الحياة ، وهو ما تؤكده قصيدة « اليباب » لإليوت . وهى قصيدة تناصية لا تخلو أيضا من البارودى .

وهى تستحضر لنا عدة نصوص منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب جيسى وستون « JESSIE WESTON » (FROMRITUAL TO ROMANCE) الملك الصياد THE FISHERKING والذى تردد اسمه فى عدة أساطير ، وهو ملك عقيم يحكم شعبا عقيما هو الآخر ، أى النص هنا هو عن العقم ، ومن هذه النصوص أيضا الكوميديا الإلّهية ورواية كونراد « THE HEART OF DARKNESS » ... إلخ .

ومن الواضح أن إليوت تأثر بجويس وحذا حذوه فى التناص ، وهو قد اعترف بذلك عندما قال بصورة غير مباشرة ، معلقا على رواية « يوليس » : ـ

« I WISH FOR MY OWN SAKE THATI HAD NOT READ IT». « كنت أتمنى لمصلحتى الخاصة لو لم أكن قد قرأتها (أى رواية يوليس) » .

والقصيدة ـ كما قلت ـ هى عن العقم ، عقم الحضارة الغربية وإفلاسها وعقم الإنسان الحديث ولهذا سأختار منها مقطعا بهذا المعنى ترجمة شاعرنا احمد عبد المعطى حجازى فى كتابه (مدن الآخرين) : ـ

فى الساعة البنفسجية ، حين ترتفع العينان والظهر
من على المكتب ، حين تقف الآلة البشرية
أتأرجح بين حياتين ، أنا تريزياس ، العجوز
ذو الضرعين المغضنين
ورغم أنى أعمى ، استطيع أن أرى فى الساعة
البنفسجية .
فى الساعة المتأخرة التى تحثّ الخطى إلى البيوت .
تُرجع الملاّح من عرض البحر ، وتعيد كاتبة الآلة إلى
مسكنها ساعة الشاى
لترفع ما تخلف من فطورها ، وتشعل موقدها ،
وتعد لنفسها وجبة من المعلّبات .
فى فراغ النافذة ، علّقت بلا مبالاة أقمصتها الداخليّة
حيث تدغدغها أشعة الشمس الأخيرة .
وعلى الأريكة (سريرها فى الليل) تكومت
جوارب ، وأخفاف ، ومشدّات للصدر والخصر .
أنا تريزياس ، العجوز ذو الضرعين المغضنين
الذى رأى المشهد وتنبّأ بالبقية
أنتظر ، أنا أيضا ، الضيف المنتظر .
يصل . الغندور المدمل الوجه
نلسخ صغير فى مكتب عقارى .
يحاول استثارتها بمداعبات
لا تردّها ، وإن لم تطلبها
حتى إذا تهيّج وصمّم ، هاجم على الفور
لا شىء يقطع الطريق على يديه المغامرتين
ولأنه لم ينتظر منها جوابا
فقد قلب فتورها إلى ترحيب
أخيراً يمنحها قبلة متفضّلة
ويهبط متلمّسا طريقه فى ظلمة السلالم .
....
الآن ، وهى تنظر لحظة فى المرآة ،
تتذكر بالكاد عشيقها الذى اختفى ..

والمشهد واضح لا يختلف كثيرا عن المشهد فى نوزيكا ، وهو يتحدث أيضا عن تحويل الحب إلى سلعة ، أو الحب العابر (ONE - NIGHT STAND) ، والنص الإغريقى أى نص تريزياس يؤكد فكرة العقم ، فتريزياس خنثى عقيم ذو ثديين مغضنين ، على أن هذه القصيدة يجب أن تقرأ جنبا إلى جنب مع قصيدة « الرجال الجوف » ، التى تؤكد لنا أن إنسان الحداثة ، أو إنسان العصر الحديث إنسان أجوف ، عدا أنه عقيم .

وقصيدة الرجال الجوف (THE HOLLOW MEN) قصيدة تناصية ، وهى تضمن نص دانتى عن الكوميديا الإلّهية ، وخاصة عن رجال الأعراف الذين يقفون على حافة النهر ، نهر اشيرون ، بين الجحيم والفردوس ، ذلك لانهم لم يقترفوا شيئا يمكن أن يؤدى بهم إلى الجحيم ، وبالمقابل لم يمارسوا الحرية الممنوحة لهم ليحبوا أو يفعلوا شيئا يكافأون عليه بدخول الفردوس ، إنهم رجال جوف ، وليسوا أرواحا ضالة .

THOSE WHO HAVE CROSSED
WITH DIRECT EYES, TO DEATH'S
OTHER KINGDOM

REMEMBER US-IF AT ALL - NOT AS LOST
VIOLENT SOULS, BUT ONLY

AS THE HOLLOW MEN
THE STUFFED MEN

وأولئك الذين عبروا بأعينهم المتطلعة المشرئبة إلى الفردوس ، أولئك الذين عاشوا احبوا هم يتذكروا الرجال الجوف ، وإذا ذكروهم ، وهذا قد يحدث بالكاد فإنهم سيذكرونهم كرجال جوف . الذين أحبواهم الذين يعبرون نهر أشيرون إلى الفردوس ، ولهذا فإن التى تقود دانتى إلى الفردوس تلك التى أحبها وأخلص لها وهى بياتريس ، وليس فرجيل والقرآن الكريم يحدثنا عن ذلك عندما يقرر أن « الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا المتقين » .

٢ ـ «نقد ... ما بعد الحداثة»

العنوان عائم وغائم ، ويحتمل غير معنى ، ويقتضى غير تفسير . فكلمة «النقد» لم يعد لها . كما يقول **بارت** ـ أى وجود ، أى ليس هناك «نقد» مقابل «الإبداع» ، لم يعد ثمة أى وجود منذ **مالارميه** إلا للكتابة . ذلك لأن «الإبداع» إنتاج لغوى ، أو إنتاج «نص» لا علاقة له بالواقع ، أو ما يسمى بالمشار إليه « REFERENT حيث أن هذا لا يعدو أن يكون وهماً أو أسطورة «MYTHE اى ان «الإبداع» رواية وشعراً ، أو على الأصح «نصًا» ليس مرآة للواقع ، ولا يمثله ، إنه يمثل نفسه ، ولا يشير إلى أى شىء يقع خارجه . والنقد أيضاً بدوره ليس إنتاجاً لغوياً ، قد يصح أن نسميه نقداً للغة ، ولكن هل يخرج «الإبداع» عن نطاق ذلك ؟ أليس هو الآخر نقداً للغة ، وليس نقداً للواقع . وانهيار الحواجز بين «الإبداع» و «النقد» يقابل انهيار الحواجز التى كانت قائمة ومنتصبة ، بين الفلسفة والتاريخ ، وعلوم الاجتماع ، والأنثروبولوجيا ... الخ هل نستطيع على سبيل المثال ـ أن نقرر أن فوكوه مؤرخ ، أو عالم اجتماع ، أو عالم نفس ... الخ يصعب ذلك بالطبع ، ولا نملك فى النهاية إلا أن نقرر أنه كاتب وحسب . والتاريخ نفسه ، لم نعد ننظر إليه على أنه رصد وإثبات لوقائع وأحداث ، وما يسمى بإثبات الحقائق . إن التاريخ أيضاً نص ، أى كتابة ، ولذلك أسقطنا كلمة التاريخ من الاستعمال ، وأبدلناها بكلمة «التأريخ» اى «التاريخ المكتوب» HISTORIOGRAPHY وهذا يعنى اننا نتعامل معه كما نتعامل مع اى نص آخر ، أى أنه يعكس نفسه ، أى يكتب نفسه ، إنّه لا يحاكى أو يمثل ، وبالتالى لا يحتمل الصدق أو الكذب ، أى لا نستطيع أن نقول إنه صادق أو كاذب أو صحيح أو مزيف ، إنّه نص وحسب ، وهذا يعنى أنّه خاضع للتفكيك أو النقض -DECON STRUCTION ويحتمل غير قراءة .

إنه باختصار لا يختلف عن الرواية ، بل إن البعض يسمى الرواية METAHISTORIOGRAPHY اى «ما وراء التاريخ المكتوب» . ويمكن أن ننظر إلى الاثنين على أنهما قطع وإلصاق COLLAGE/MONTAGE ، أو «توليف» تماماً كما يحدث فى السينما ، وما يسميه المخرج الروسى الشهير **ايزينشتاين** «بالمونتاج الفكرى» INTELLECTUAL MONTAGE» ، هو اننا نأخذ صوراً للواقع أو العالم ، ونستلب هذه الأشياء من سياقها ، ونضعها فى سياق آخر ، مما يعنى أننا يجب أن نتعامل مع السياق الجديد ، وليس مع السياق القديم ، أو

الواقع القديم ، وهذا ما تعنيه كلمة «META» التى يمكن أن نتصورها على أنها «الواقع الآخر» .

أسوق مثالاً على ذلك ، ولو أنّه لا يعبر تماماً عمّا أقصده . بعد الغزو السوفييتى لتشيكوسلوفاكيا فى عام ١٩٦٨ ، عرض التليفزيون الروسى فيلماً لهذا الغزو ، كان من الواضح فيه أن الشعب التشيكوسلوفاكى رحّب بهذا الغزو وهتف له . كل اللقطات فى الفيلم تشير إلى ذلك . وعندما يتعامل الناقد السيميوطيقى مع هذا الفيلم . فإنه لا يبحث عن توثيقه صدقاً وكذباً ، ولكنه يفككه ، ويمارس معه عملية عدوانية ، ويقطع المونتاج ، ويعيد تأليفه ، ويشير إلى الاحتمالات المختلفة والممكنة لقراءته . وقد تقضى بنا عملية التفكيك ـ كما حدث فعلاً ـ إلى اكتشاف صور أو لقطات أخذت أو صورت فى عام ١٩٤٥ (حيث رحّب الشعب التشيكوسلوفاكى فعلاً بالجيش السوفييتى الذى حرره من الاحتلال النازى الشرس) واضيفت إليها أو الصقت لها صور من عام ١٩٦٨ . مما يعنى أن الفيلم لا يصور الواقع ، ولكنه يتحدث عن نفسه ، عن إنتاجه ، أو عملية المونتاج التى تألف منها ، وهى عملية لا يمكن أن نصفها بأنها صادقة أو كاذبة . لأن المونتاج يقدم لنا عدة عوالم محتملة « POSSIBLE WORLDS ونحن عندما نقرر أنّه صادق» أو «كاذب» فإن هذا يعنى أن الفيلم لا يحتمل إلا قراءة واحدة وهذا مستحيل لانه «مونتاج» ، على أننا نستطيع أن نقرر باطمئنان ، أنه لا يمثل الواقع . إنه واقع آخر هو واقع المونتاج ، أى واقع الفعل .

وهذا ما يعنيه البنيويون عندما يقررون أن المشار إليه «LE RÉFERENT أو الواقع «LE RÉEL» أو المرجع مجرد وهم أو سطورة ، وإننا يجب أن نحصر اهتمامنا فى العلاقة بين الدوال داخل النص ، (الصور داخل المونتاج ، ولهذا فان البنيويين يقررون أن الفيلم نظام سميوطيقى ؛ أى لغة ، باعتبار أن الصور ، أو اللقطات دوال .)

والدال هنا مستقل عن مدلوله الوضعى ، أى أن القطة ليست قطة . وإنما القطة كدال تتحدد من خلال علاقتها بالدوال الأخرى داخل النص ، وهى ظاهرة تسمى باستقلال الدوال AUTONOMY OF SIGNIFIERS (سنجد بعد قليل أن نقاد ما بعد الحداثه يسمون هذه الظاهرة «استبداد الدوال TYRRANY OF SIGNI- FIERS .

أعود وأقرر ـ مرة أخرى ـ أن التاريخ مونتاج ، ولعل ما أعنيه قد اتضح الآن . وأعود فى الوقت نفسه ـ إلى العنوان : «نقد .. ما بعد الحداثه » وهو كما هو واضح عنوان غائم وعائم . فقد يعنى أننى أنقد تيار ما بعد الحداثة ، وقد يعنى أننى أتحدث عن النقد عند هذا التيار ، والمعنيان واردان ومشروعان ، ولا يمكن لاحدهما أن يلغى الآخر ، كما أن ثمة معنى ثالثاً ، وهو أنه ، كما قلت ليس ثمة أى نقد وليس هناك إلاّ الكتابة . على أننا لا يمكن أن نلغى كلمة النقد ـ رغم أنه لم يعد لها وجود ـ لأننا كما يقول **جاك ديريدا** ، لكى نفهم أى نص ، ولكيلا نفقده ، لابد أن نحتفظ بوسائل النقد القديم ، وأدواته . ذلك ما عبر عنه فى كتابه «الاجرومية» «DE LA GRAMMATOLOGIE وهو كتاب ليس عن النحو ، كما يبدو من اسمه ، بل عن شىء آخر ، سأتحدث عنه بعد قليل .

المهم ، سأستخدم كلمة «النقد» ولكى نفهم «نقد ... ما بعد الحداثة» ونتعرف عليه لابد أن نحدد الفروق بين النقد التقليدى ، والحديث (البنيوى) وما بعد الحديث ، أو ما بعد البنيوى . ويمكن أن نتعرف على هذه الفروق من خلال ما يعرف بالقصدية «INTENTIONALITY ، ولكن هذا لا يعنى أنها المعيار الوحيد ويمكن أن نتعرف

على تلك الفروق من خلال هذه المقارنة :ـ

١ ـ فى النقد التقليدى ، الغاية هى البحث عن قصدية المؤلف ، أى ما يريد أن يقوله المؤلف . أى محاولة التعرف على موقفه من الحياة ، ورؤيته لها ، وهو ما يحدث عندما نقرأ بلزاك ، ونقرر أنّه يكتب عن واقع البرجوازية الفرنسية ، ويرى أن المال ، أو الاقتصاد هو المحرك الأساسى لاتجاهات المجتمع ، والمشكّل الأول لروحه .

٢ ـ أما فى النقد البنيوى ، فالقصدية ليست قصدية المؤلف ، وإنما قصدية النص ، النص هو الذى يقصد ، أما المؤلف فإنه غائب ، أو ميت ، وفى هذه الحالة يجب أن نبحث فى النص نفسه ـ وليس فى أى شىء خارجه ـ عن الآليّات التى تحدد لنا هذه القصدية .

٣ ـ فى نقد ما بعد الحداثة ، المتلقى أو القارىء هو الذى يحدد القصدية ، هذا إن وجدت ، إذ أن وجودها ينطلق من تصور المتلقى للنص ، وتفاعله معه . والحديث هنا لا يكون عن آلياتٍ فى النص ، وإنما آليّات ، وحتى رغبات أو أهواء تنطلق من المتلقى . وهو ما تتحدث عنه بإسهاب نظرية التلقى ، RECEPTION THEORY

وهكذا نكون قد استخدمنا مصطلحاً من مصطلحات النقد القديم ، وهو «القصدية» . على أننا عندما نتعامل مع نص حديث ، فإننا لا نستطيع أن نصل إلى «قصدية» المؤلف ونحددها ، وسأثبت هذا النص للشاعر الفرنسى

ڤاليرى VALERY :

(*) يقول فاليرى فى المقطع الأول من قصيدته «المقبرة البحرية» :

Ce toit tranquille, ou morchent des colombes,
Entre les pixns palpite, entre les tombes;
Midi le just y compose de feux.
La mer, la mer, toujours recommencée!
O recompense apres une pencée
Qu, un long regard sur le calme des dieux!

السقف الذى تطوف فوقه الحمائم
والذى يخفق بين أشجار الصنوبر والمقابر
والظهيرة المحرقة التى ترسل عليه شواظاً من النيران ،
البحر الذى يغدو ويروح

هذا النص يحتمل غير قراءة ، ممّا ينفى فكرة وجود «قصدية» للمؤلف . سأقرأه بداية قراءة بنيوية .

ولكن قبل ذلك ما الذى يمكن أن يقوله النقد القديم فى هذا النص ، النقد القديم ينطلق من وضعية اللغة (أى انها مواضعات) لكل دال مدلول محدد ، هو المدلول المعجمى أو الإشارى ، DENOTIVE ، ويمكن أن نفهم النص بالرجوع إلى المعجم ، والبحث عن مدلول كل دال ، وحتى لو كان هذا المدلول مجازيا ، فإن المعجم يورد أيضا المدلولات المجازية ، وإذن فليس ثمة أية إشكالية ، أوهذا ما يبدولنا . ولكنّنا سنجد ـ كما يحدث دائما ـ أن ما ظهر سيختفى إزاء ما « بطن» البيت الأول ، ليست فيه أى مشكلة ، والمدلول واضح ، سقف تطير فوقه الحمائم ، وهو ليس بدعاً فى ذلك ، فهذه حال كل السقوف . أما فى البيت الثانى فنجد أن السقف ليس ثابتاً بل يخفق وينبض ، ويتحرك . وهذا لا يشكل مشكلة كبيرة . فطيران الحمائم قد يوحى لنا بحركة السقف ويقنعنا بها خاصة عندما نعرف من البيت الثالث أن ثمة وهجاً للشمس يوحى هو الآخر بالحركة ، كما يحدث فى ظاهرة السراب ولكن البيت الرابع الذى يفاجئنا بالبحر بحركته التى لا تهدأ يقدم لنا وللنقد التقليدى مشكلة ، فما دخل البحر فى هذه اللوحة ، وما علاقته بالأبيات السابقة ؟ مما يجعل النقد القديم يقرر أن البيت الأخير مقحم على المقطوعة ، إلا إذا كان المقصود

هو تشبيه السقف بالبحر ، ولكن لا توجد فى النص أية أداة تشبيه تشير إلى ذلك . وبالطبع من الصعب هنا أن نحدد قصدية المؤلف .

ونأتى إلى النقد البنيوى الذى يقرر بداءة أن المؤلف غير موجود ، وأن قصديته غير واردة . كما يقرر أيضاً أن مدلول الكلمات لا يتحدد بالرجوع إلى المعجم ، وإنما من خلال علاقتها بالكلمات الاخرى داخل النص أى اننا يجب أن نفترض بداءة أن السقف ليس هو السقف وإنما شىء آخر يحدده النص ، وبالطبع ليس للمؤلف اى دخل فى ذلك ، إنه ميت . والسقف فى هذا النص لا يمكن ان يكون شيئاً آخر غير البحر ، أى أن المقطوعة فى أبياتها الأربعة لا تتحدث إلا عن البحر . فالبحر هو الذى يخفق ويتموج ، ويموت ويولد ، ويغدو ويروح ، ويلتمع ويتوهج تحت أشعة الظهيرة المحرقة . أما الحمائم فليست هى الحمائم التى يحددها المعجم ، ولكنها السفن بأشرعتها البيضاء ... الخ هذا هو إذن المعنى ، وأما القصدية ، فالمقصود هو وصف البحر المقبرة ، خاصة وأن عنوان القصيدة هو «المقبرة البحرية» .

ثم يأتى نقد «ما بعد الحداثة» ليلقى ظلالاً من الشك على المعنى الذى وصل إليه البنيويون . وما بعد الحداثيين ، أو التفكيكيون يقررون أن المعنى لا يمكن أن يتحدد ، وأن هناك دائماً وأبداً غير معنى ، **وڤاليرى** نفسه يذهب إلى شىء من ذلك حيث يقول :ـ (أنا أكتب ذلك من الذاكرة) IL N'Y A PAS DE VRAI SENS D' UN TEXTE.

«ليس ثمة معنى حقيقى فى اى نص» فمن جهة يمكن أن يكون النص عن البحر ، ولكنه يمكن أن يكون أيضاً عن سقف حقيقى ، وإقحام البحر هنا هو نوع من المونتاج ، وإذا بدا لنا كما مر القول ، انه ليست ثمة علاقة فى النص بين البحر والسقف ، فإن القارىء أو المتلقى يمكن أن يقيم مثل هذه العلاقة ، تماماً كما يحدث فى المونتاج السينمائى ، إذ أن المشاهد هو الذى يخلق العلاقة بين اللقطات المتتابعة . ويمكن أن تستشهد هنا بمثال من شعرنا العربى :

عَـدَوْلِيَّـةُ ، أو مــن سَفــين ابْــنْ يَـا مِـنٍ
يَجــوُرُ بـهــا المَـلاَّحُ طـوراً وَيَـهْتدى
يَشُــقُّ عبَـابَ المـاءِ حَيْـزُومُـهـا بـهـا
كمـا قَسَـمَ التُّـرْبَ المُفـايِـلُ بـاليـد

الحال هنا لا يختلف عن نص **ڤاليرى** ، المقاطع الثلاثة الأولى تصف سفينة تشق العباب ، ولكن المقطع الرابع يأتى ويقحم الترب أو الرمال ، ولعبة المفايلة هى التى يقوم فيها الصبى ، أو الغلام بشق خطوط فى الرمال ، مما يقسرنا على أن نقرر أن الشاعر وهو طرفة ابن الصحراء ـ يصف الجمل سفينة الصحراء ، ويشبّهه بسفينة اليم .

ولكن من الجائز أيضاً أن الشاعر يصف السفينة وأنها فى حال شق عباب الماء مثل الجمل فى شقّه لكثبان الرمال . أى أن كلا المعنيين جائز .

ولا ضَيْرَ فى أن نستشهد بمثال ثالث ، وهو هذه المرة من الشعر الأمريكى «ما بعد الحداثى» ولو انه يمثل واحداً من اتجاهات هذا المذهب يعرف باسم «New Sentence» ، وعنوان القصيدة هو «China»

We live on the third world from the sun. Number three. Nobody tells us what to do.
The people who tought us to count were being very kind.
It's always time to leave.

If it rains, you either have your umbrella or you don't.

ولن أثبت كل النص الإنجليزى وسأكتفى بترجمته ، أو ترجمة جزء منه .

إننا نحيا فى العالم الثالث رقم ثلاثة (من عوالم الشمس) ولا أحد
يقول لنا ما الذى يجب أن نفعله .
والناس الذين علّمونا الحساب كانوا لطيفين جداً
لقد حان الوقت لكى نذهب
وإذا أمطرت فقد تكون معك شمسية ، وقد لا تكون معك .
الريح ستطير بقبعتك .
الشمس تشرق أيضا .
كنت أوثر لو أن النجوم لم تتحدث عنّا .
وأفضّل لو قمنا نحن بذلك
أركض أمام طيفك
الأخت التى تشير إلى السماء مرة على الأقل كل عشر سنين .
لابد أن تكون طيبة
السهوب تميكنت
القطار يأخذك حيث يريد .
جسور بين المياه .
والخلق يتطوحون بين أمداء طويلة من الأسمنت متجهين إلى السهوب .
... الخ

يتضح لنا من أول وهلة أنه ليس ثمة ترابط أو تلاحم بين الجمل فى النص ، وكأن كل جملة تمثل عالماً مستقلاً عن العوالم التى تمثلها الجمل الأخرى ، ولكن ألا نستطيع أن ننظر إلى النص كمونتاج ، ولكن ألا يبدو لنا فى نفس الوقت وكأنه هذر وهذيان ؟

هذا ما يمكن أن نقرره لولا أن واحداً من أهم ناقدى العصر وهو **فريدريك جيمسون** قد اهتم به وأشار إليه كظاهرة من ظواهر العصر ، فلنستمع إلى ما يقوله ، حين يقرر أن هذه قصيدة سياسية وليس مجرد دوال فقدت مدلولاتها ، كما يحدث فى حالة الشيزوفرانيا (الشيزوفرانيا كما يقرر **لاكان** هى عجز الفرد - وخاصة الطفل - عن امتلاك ناصية اللغة حيث يتحول كلامه إلى دوال بدون مدلولات) ، فالقصيدة كما يدل على ذلك عنوانها تتحدث عن الصين ، القطب الثالث الذى ظهر بين القطبين الآخرين أمريكا والاتحاد السوفيتى .

هذا ما نفهم عندما نقرأ القصيدة ، ولكن الحقيقة أن الشاعر اشترى ألبوم صور من أحد المحلات فى الحى الصينى ، ووضع وصفا لكل صورة ، القطار ، الشمسية ، المدينة الأسمنتية ... الخ أى أنه وضع مونتاجاً من الكلمات لمونتاج من الصور . أى أن الكتابة مونتاج ، وفكرة «المونتاج» هى من إبداع **جاك ديريدا** ، وهى تحل عنده محل المحاكاة عند **ارسطو** ، والكتّاب الواقعيين .

ومن المعروف أن البنيويين رفضوا فكرة المحاكاة ، وقرروا كما مر القول أن المشار إليه أو المرجع مجرد وهم ؛ فجاء **ديريدا** وأعاد الوجود إلى المشار إليه ، ولكن بشكل غير مباشر ، بحيث لا تصبح الكتابة وصفا مباشراً للواقع - وهذا على أية حال مستحيل - وإنما مونتاج تصويرى له ، كما وجدنا فى قصيدة «الصين» وكما نجد فى معظم نصوص «ما بعد الحداثة» . والأسلوب الذى أكتب به لا يختلف عن ذلك . فليست هناك مقدمات ولا نتائج ، ولا فكرة تتأسس على فكرة سابقة وترتبط بها . فكرة من هنا وأخرى من هناك تتداخلان مع موضعة الذات

الكاتبة . بحيث تصبح جزءاً من النص أو النص نفسه . ومع كل ذلك تختفى الحواجز بين الأجناس الأدبية نقداً ورواية ، والأهم هو ان لا تكون ثمة أحكام أو آراء تقريرية ، ولا أسمّى ما أكتبه مقالاً ، وإنما نثار . وانا لا ابتعد فى ذلك عن الأسلوب الحوارى الاستطرادى الذى ابتدعه شيخنا **ابو عثمان الجاحظ**، والذى وصل إلى قمته عند **شيخ المعرة**. والهدف هو تقويض التمحور الفكرى أو العقلانى «LOGOCENTRISM» الذى انتهى إلى البراجماتية التى تبرر كل شىء حروباً واستعماراً ونهباً لثروات الطبيعة ، واستعباداً لشعوب العالم الثالث . والتى اتخذت لنفسها فى أيامنا هذه مسمى جديداً هو «**النظام العالمى الجديد**» وهو نظام دارويني البقاء فيه للأصلح ، ولعل **ديريدا** هو رائد نقد «ما بعد الحداثة» فهو الذى حررنا من سجن اللغة الذى وضعنا فيه البنيويون . رغم أنه ـ وهذه هى المناقضة ـ ضد تسييس الأدب والنقد ، وكان فى ذلك نقيضاً لأستاذه **سارتر** .

ومع ذلك فقد نجح فى تقويض الميتافيزيقا الغربية ، أو اللوجو سنتريزم ، الأمر الذى أخفق فيه الماركسيون باستثناء **مدرسة فرانكفورت** النقدية (**هوركها يمر وادورنو**) وغيرهما ، هؤلاء انطلقوا من الماركسية ، ولكنهم لم يتمذهبوا بها . والاستثناء ينطبق أيضاً على **جرامشى**، المثقف العضوى .

والسجن الذى شيده البنيويون هو سجن السيميوطيقا الذى يقوم على دكتاتورية الدوال واستبدادها وكما عرّفته قبل قليل «TYRANNY OF THE SIGNIFIERS» فاللغة هى العلامة «SIGN» التى تتكون من دال ومدلول ، تنشأ بينهما علاقة ثابتة كعلاقة وجه الورقة بظهرها ، بحيث يظل الدال ثابتا لا يتغير ولا يتزعزع ، وهذا معناه ببساطة ، سيطرة اللغة . ولكن ليس أى لغة ، وإنما لغة الأب الأمر الذى انتهت إليه اللغة عند **لاكان** الذى قرر فى النهاية أن الإنسان مقول ، أى هو لغة ، أو ما سماه «LE SYMBOLE» . تمييزاً له عن مرحلة «الخيالى» «L'I-MAGINAIRE» وهى مرحلة الطفولة التى تسبق **عقدة أوديب** ، **وأوديب** هنا ليس الأب كما قرر **فرويد** ، ولكن هو اللغة . والطفل عندما ينجح فى الدخول فى هذه المرحلة ، أى يتبنّى لغة الأب ينمو نمواً طبيعيا وينتمى إلى المجتمع ، وعندما لا ينجح فى ذلك يصاب بالشيزوفرانيا ، وقد تحدثت عنها من قبل . وعلاج ذلك يكمن فى إعادة الابن الضال إلى أبيه . وإعادة المدلولات إلى دوالّها ، والخضوع للغة الأب ، أو لغة المجتمع . وهى لغة ثابتة ثبات الدوال نفسها ، أو ثبات اللوجو سنتريزم . وهو ما جاء **ديريدا** لتقويضه . وقد فعل ذلك بجرة قلم . ولكن أى قلم ! وقد فعله ببساطة إذ ألغى وجود الدال ، أو نفاه من الوجود ، وبدلاً من ذلك أتى إلى الوجود بالجرام «GRAM» والجرام دال وليس دالا .

إنه يدل على شىء ، ولكنه فى نفس الوقت يحمل أثراً أو آثاراً من كل الدوال الأخرى ، ولهذا فإن معناه ليس ثابتا ، أى ليس له مدلول ثابت ، وبالتالى لا يمكن أن يكون دالاً ثابتاً . معناه مرجأ ، ومدلوله مؤجل ، وهذا معناه فى النهاية أن اللغة (وهى مجموعة من الدوال) لا يمكن أن تكون لغة واحدة . هناك غير لغة ، وغير معنى ، وأيضاً غير قراءة ، ولهذا فلا سبيل إلى سيطرة اللوجوسنتريزم ، أو النظام العالمى الجديد . فثمة عوالم أخرى ممكنة وهذه نظرية أدبية ما بعد حداثية ، لا تختلف كثيراً عن المونتاج .

وبدلاً من السيميوطيقا وضع **ديريدا** مكانها علمَ الجراموتولوجيا «GRAMMATOLGIE» وشيخنا **وشيخ المعرة** ، أدرك قبل **ديريدا** أن أى دال لابد أن

يحمل آثاراً من دوال أخرى ، وأن ثمة قوى اجتماعية تتضارب مع القوى العرفية أو الوضعية ، وتلغى سيطرتها أو استبدادها . وكان ذلك هاجسه الأكبر فى كل رسائله وخاصة «**رسالة الغفران**» ، وإليك هذا المثال الذى أنقله من كتابى «**رواية ما بعد الحداثة**» وستجد أنه مونتاج فكرى .

«اللهم يسّر وأعن

قد علم الجبر الذى نسب إليه جبرئيل ، وهو فى كل الخيرات سبيل ، أن فى مسكنى حماطة ما كنت قط أفانيه ولا الناكزة بها غانية ، تثمر من مودة مولاى الشيخ الجليل ـ كبت الله عدوّه ، وأدام رواحه إلى الفضل وغدوّه ـ ما لو حملته العالية من الشجر لدنت إلى الأرض غصونها وأذيل من تلك الشجرة مصونها .

والحماطة ضرب من الشجر ، يقال لها إذا كانت رطبة : أفانيةِ ، فإذا يبست فهى حماطة قال الشاعر :

إذا أم الوليِّد لم تطعنى حنوتُ لها يدى بعصا حماطِ
وقلت لها عليك بنى أقين فإنك غير معجبة الشطاط

وتوصف الحماطة بألف الحيات لها ، قال الشاعر :

أتيح لها وكان أخا عيالٍ شجاعٌ فى الحماطة مستكنٌّ

(الشجاع ضرب من الحيات)

وأن الحماطة التى فى مقرى لتجد من الشوق حماطة ، ليست بالمصادفة إماطة . والحماطة حرقة القلب ، قال

الشاعر :
وهَمُّ تُملأُ الأحشاء منه

فأما الحماطة المبدوء بها فهى حبة القلب :
رمت حماطة قلب غير منصرف
عنها بأسهم لحظ لم يكن غربا

وأن فى منزلى لأسود ، هو أعز على من عنترة على زبيبة ، وأكرم عندى من السليك عند السلكه ، وأحق بإيثارى من خفاف السلمى بخبايا ندبة ، وهو أيضاً محجوب لاتجاب عنه الأغطية ولا يجوب ، لو قُدر لسافر إلى أن يلقاه ، ولم يحد عن ذلك لشقاء يشقاه ... الخ

ومن الواضح أن شيخ المعرة يتلاعب بالدوال ، ويسحب البساط من تحتها ، ويقلمّ أظافرها ، بحيث تفقد فى النهاية استبدادها وديكتاتوريتها .

وديريدا يرى أن تفكيك الدوال ، وبالتالى تفكيك اللغة ، يشكل خطراً على البيروقراطيين أكثر من أى محتوى ، وذلك لأن تفكيك اللغة يعنى تفكيك القوانين ، وتعريتها من قدسيتها ، ومشروعيتها .

على أن الكاتب الروسى **باختين** بنظريته عن الديالوجية أو التناص ، قد قام هو الآخر بدور فعال فى تفكيك اللغة ، وهو دور لا يقل عن دور **ديريدا** ، ولا أستطيع هنا أن أبسط القول فى نظريته خاصة وأنه لا توجد لدى أى مراجع عنه ، ويكفى أن أقول إنه اكتشف أن هناك قوى تجميعية لغوية تقابلها قوى طاردة ، القوى البيروقراطية تحاول أن تفرض لغة شمولية واحدة وهو ما قرره **لاكان** ـ ولكن ثمة قوى أخرى تتحاور مع هذه اللغة ، وتفككها ، وهى القوى الطاردة ، ولغتها شعبية هى التى يسميها **باختين** باللغة الكرنڤالية ، او الأحتفالية . وقد كان **لباختين** أثر كبير فى تشكيل أدب ما بعد الحداثة ونقدها ، وحسبى أن أقول إن أدب ما بعد الحداثة فى معظمه مزيج متعمد من اللغة السامية أو الثقافة العالية «HIGH CULTURE والثقافة الشعبية أو المضادة ، «-SUB CULTURE أو «COUNTERCULTURE» أى انه

أدب حوارى ، أو تصادمى ، إنه يستحوذ على النصوص الأدبية ، كما فعلت **كاثى إيكر** باستحواذها على نص دون كيخوته ، ويفككها بالثقافة الشعبية الكرنڤالية .

ولأننى أكتب نثاراً أو مونتاجا ، فسأبتره دون أن أنتهى إلى أية نتائج .

على أن هناك نقطة لابد من إيضاحها ، وهى أن المونتاج يؤدى نفس الوظيفة التى يؤديها التفكيك الديريدى .

ونحن نعيش الآن فى عصر الصور ، صور فوتوغرافية وسينما وتليفزيون ، حلت فيه الإيماجولجيا «IMAGO-LIGY» محل الايديولوجيا ، ولهذا فإن المونتاج هو أنجع الوسائل لإعادة وصف العالم ، وتفكيك الصور التى تبثها المؤسسات وقنوات الاتصال والمعلومات . ويكفى أن نذكر هنا المثل الذى قدمته لنا سارة جراهام برون فى فيلمها عن «الفلسطينيون ومجتمعهم» حيث المزج بين الثقافة العالية والشعبية هو أيضا مونتاج وتطبيق للفكرة الباختينية .

هامش : استعنت على كتابة هذا النثار بكتاب .

The ANTI - AESTHETIC, ESSAYS ON POSTMODERN CULTURE.
وخاصة الأبحاث التى كتبها FREDRIC JAMESON,GREGORY L. ULMER
و EDWARD W. SAID إدوارد سعيد ، والكتاب من منشورات BAY PRESS

بـوشبندر
ت : عبد المقصود عبد الكريم

التفكيك
وقراءة الشعر

إن التفكيك ، بالمعنى الدقيق ، منحى فلسفى للنصوص أكثر مما هو أدبىّ إنه نظرية بعد — بنيوية ، ولا تدّل « بعد » هنا على أن التفكيك يحل محل البنيوية كنظرية أحدث زمانيا ، ولكنها بالأحرى تدل على أنه يعتمد على البنيوية كنظام تحليلى سابق . تطور التفكيك فى فرنسا أساسا ، وارتبط عموما بأعمال جاك دريدا ، ويمكن أن يقال إنه أبدعه كمنهج لقراءة النصوص . ومهما يكن ، فإن دريدا نفسه يعترف بفضل أعمال فلاسفة سبقوه مثل كَانتْ ونيتشه وهوسرل وهايدجر (ويُخْضِع كتاباتهم لفحص دقيق) ، أكثر مما يعترف بفضل أعمال منظّرى الأدب ونقاده السابقين عليه .

اكتسب التفكيك ، منذ ظهوره ، كثيرا من الممثلين والمدافعين ، ليس فى فرنسا فقط ولكن فى الولايات المتحدة أيضا ، حيث وجد فيها مقراً فى جامعة ييل yale ، فارتبط بأسماء مثل جيفرى هارتمان Geoffrey Hartman و بول دى مان Paul de Man و هيليس ميلر J. Hillis Miller وفى الحقيقة تمّ على أيدى النقاد والمنظرين الأمريكيين تطبيق التفكيك بصورة أكثر خصوصية على نصوص الأدب ، وفى رأى بعض بعض المنظِّرين ، أنه فى صورته الأمريكية (مع أنها ليست تلك التى تُدرَّس فى ييل بصورة خاصة) ، قد تم استيعابه فى النقد الجديد الذى لا يزال سائدا ، أى أن التفكيك وهذا موضع مناقشة ، قد تم تدجينه فى الأكاديمية الأمريكية ، وتحويله إلى نسخةٍ متطورة ، أكثر براعة وحساسية ، نسخةٍ لنوعٍ من قراءة النصوص يرتبط بالنقد الجديد . ويشكّل هذا ، باستمرار المناقشة ، جزءا ظاهرا من أصوله (مصطلح يثير المشاكل فى نظرية التفكيك ، وهكذا يخلق سخرية معينة فى هذا السياق) كمنهج يثير الأسئلة حول كلِ أنواع النصوص وممارساتنا الشائعة فى قراءتها ، ليوضِّح كيف تنشأ النصوص ونفهمها بافتراضات خاصة عن اللغة ، ترتبط بدورها بايديولوجيات الثقافة السائدة .

ما التفكيك ؟ يعرفه كالر Culler سلبا : « إن التفكيك

ليس نظرية تحدد معنى لتخبرك كيف تعثر عليه » (كالر ، عن التفكيك ١٣١) . وتقول باربارا جونسون Barbara Johnson إنه « التمزيق الدقيق لقوى الدلالة المتصارعة فى النص »(٥) ، بينما يقول بول دى مان عن ممارسة هذه النظرية ، « على التفكيك دائما ، لكى يحقق هدفه ، أن يُظهر التمفصلات والأجزاء المختبئة فى الوحدات الجوهرية monadic totalities المفترضة » (مجازات القراءة Allegories of Reading ٢٤٩) . وبالنسبة لقراءٍ تربوا على نظريات أدب تهدف إلى التعرف على معنى واضح ومحدد فى النص ، فإن لغة تعريفات هذه النظرية ، وتعبيراتها عن أهدافها أو مغزاها أو استراتيجياتها ، صعبة ومربكة . إن الإرباك لم يقل ، بالطبع ، فى السنوات الأخيرة بنمو « مدارس » مختلفة لممارسة التفكيك ، تطوِّرُ كل منها غالبا علم مصطلحات خاصاً بها .

ومع ذلك ، فإن شيئا واحدا ينبثق بوضوح من التعريفات السابقة إن التفكيك نظريةٌ تهدف لإنتاج تفسيرات لنصوص خاصة (مع أن تأويلات جديدة وبارعة وأحيانا هائلة نتجت عن تطبيقات كثيرة لنظرية التفكيك) ؛ أقل ممـا تهدف لفحص الطريقة التى يقرأ بها القراء هذه النصوص ، والطريقة التى تقدم بها ظاهريًا هذه النصوصُ ذاتها قراءات مفضلة ، لا يجب التغاضى عن « ظاهريا » فى الجملة السابقة أو التعامل معها باستخفاف : يفترض التفكيك كمقدمة منطقية أولى أن قراءة أى نصٍّ هى التماثل identification مع خطاب خاص فيه . إن العملية التى نصل بها ، كقرّاء ، لهذا التمثل تشمل قدراتنا على التعامل مع الشفرات اللغوية التى نعالج بها معنى النص ، ولأن هذه الشفرات ترتبط بالبنيات والقيم الثقافية ، والفرضيات والايدلوجيات التى ندخلها على النص ، سواء كانت خاصة بنا ومعاصرة ، أو التى نعتقد أنها فرضيات وايدلوجيات الثقافة التى انتجت النص .

ولأن كلًّا من اللغة وايدلوجيا الثقافة أكبر من النص ذاته ، الذى عليه أن يتكيف مع شفرات اللغة والثقافة التى قد تكون متناقضة ، فمن غير المألوف أن يكون خطاب النص متكاملا وغير ملتبس . وهكذا يمكن أن يقال ان كل النصوص تحتوى على عناصر تمزيق ، ونقاط قَطْع أو فجوات ، حين تُستقبل وتُفحص بعناية ، تسمح بقراءات أخرى هامشية أو غير ــ مفضلة ، قراءات تضع المعنى المكتشف الواضح ظاهريا ، أو الحتمى أو المألوف موضع التساؤل . هكذا تفحص القراءة التفكيكية النصَّ لتعثر على نقاط « تفكّ » عندها شفراتُه التكوينيةُ ذاتَها .

إن ممارستنا الطبيعية للقراءة تعتبر اللغة شفافةً طالما كفّتْ عن تقديم معنى مباشر . وكما رأينا ، فقد ناقشتْ بالفعل النظرية البنيوية هذا ، ولكنها افترضت عموما أن الشفرات التى تتكون منها اللغة لها ثبات داخل النظام . يفحص التفكيك هذه الفرضية . تسلِّم البنيوية ، مثلا ، بوجود التعارضات المزدوجة فى الثقافة ولغتها : طبقا للنظـرية البنيـوية ، تسـاعدنـا مصطلحات مثـل رجل / إمراة ، طبيعة / ثقافة ، مرتفع / منخفض على تنظيم organising الواقع فى اللغة . ويرى التفكيك ، مع ذلك ، أن هذه التعارضات ليست عديمة القيمة : إن الطبيعية naturalness الظاهرة . التى تختار المصطلح الأول (من هذه الأزواج المتعارضة) تتضمن فى الحقيقة تراتبية hierarchisation أو أسبقية prioritisation ، تُفرَض غالبا بلا وعى ، على التعارض . وفى الكلمات الأخرى يكتسب المصطلح الأول قيمة إيجابية ، والثانى قيمة

سلبية . مثلا ، يمكن أن تعرف « المرأة » بأنها « الآخر » بالنسبة « للرجل » ، ومن ثم — فى ثقافة تفضل قواعد الرجال والذكور — يمكن رؤية النساء فى مرتبة تالية للرجال . ويمكن أن تتم المناقشة نفسها بالنسبة لـ (**طبيعة / ثقافة**) ، وبالطبع ، بالنسبة لأى زوج آخر متعارض .

ومهما يكن ، فإن التعرف على هذا فقط ليس كافيا . يبحث التفكيك عن المصطلح الذى قد يُفهم على الأقل ، إذا لم يوفَّق بينهما ، أنه موجود فى علاقة توتّر . وتمكن إحدى الطرق التى ينشد فيها دريدا هذا الفعل فى نظريته عن المكمل supplement ويمكن تعريفه بأنه نصٌ أو عنصرٌ يضاف لآخر أو يعتبر ثانويًا بالنسبة له ، ويعتبر الآخر بنية أو نظاماً نصيًا أكثر اكتمالا . ومهما يكن كما يلاحظ دريدا فى دراسته عن **روسو** ، « .. **ذلك المكمّل الخطر** .. (**الجراماتولوجيا** ١٤١ — ٦٤) ، إذا كانت الإضافة للبنية ممكنة ، فلا يمكن أن تكون كاملة . وإذا كانت إضافة المكمل محتكة ، فلا يمكن أن يكون ثانويًا تماما . وهكذا إذا رجعنا للتعارض (**طبيعة / ثقافة**) يمكن أن نرى أننا نظن عموما أن الطبيعة أساسية وكاملة ، بينما الثقافة ثانوية ، لأنها اصطناعية artificial ، وللسبب نفسه ، مقدَّرٌ عليها عدم الاكتمال : يمكن اعتبار الثقافة مكمِّلة للطبيعة . ومهما يكن ، بالقدر الذى يفصح به دريدا عن نظريته عن المكمّل ، فإن الطبيعة ، برغم ارتباطها بمفهوم بعد — الرومانتيكية ، لا يمكن أن تكون كاملة — لا يمكنها ، مثلا أن تكون صالحة للسكنى تماما بالمفهوم الإنسانى — وإلا كان ابتكار الثقافة غير ضرورى . وإذا لم تكن الثقافة مكمّلة للطبيعة ، فعلينا أن نبحث عن مصطلح ثالث يشمل « **الطبيعة** » و « **الثقافة** » كليهما .

يمكن أن تتم المناقشة نفسها بالنسبة للتعارض (رجل / امرأة) ، نكتشف ، أولا ، أن « الرجل » ليس له امتياز الأسبقية على « المرأة » ، وفى الحقيقة يمكن حتى اعتباره ثانويًا بالنسبة « للمرأة » ؛ وثانيا ، يجب البحث عن مصطلح آخر يرى « الرجل » و« المرأة » صورتين له (انظر دراسة **كالر** Culler عن تضمينات نظرية التفكيك للتحليل النفسى الفرويدى ونظرية الأنوثة ، **عن التفكيك** ١٦٥ — ٧٥) . ويعتبر كشف دريدا المشهور الآن عن العلاقة المكمِّلة بين الكلام والكتابة كمصطلحين متعارضين ، أساسيًا فى فهم الأدب ، والشعر خاصة .

يلاحظ دريدا ، أنه حتى فى زمن يعود إلى محاورات **أفلاطون** ، كان الكلام مقدَّما على الكتابة كطريقة للتواصل . وتمَّتْ رؤية الكتابة كمكمّل آلى mechanical للكلام ، الذى يعتبر أساسيا ، ومباشرا ، وتلقائيا وشفافاً للمعنى وتعتبر الكتابة ، فى المقابل ، ثانوية ومتروية أكثر ؛ إنها تستخدم حِيَل البلاغة والأدب ، وهكذا فإن التفكير ، أو المعنى أو الأفكار التى يجب نقلها ، تُنقل فى الحقيقة بواسطة الكتابة ومن ثم تتأثر (تتلوَّث) بها . هذا ، بالطبع ، هو المدخل « العام » commonsense للعلاقة بين الكلام والكتابة اللذين نألفهما ، ويصفه دريدا بمركزية الصوت phonocentrisn ، أو امتياز المنطوق على المكتوب .

ومهما يكن ، كما يشير دريدا ، فإن الصعوبات والأخطار المرتبطة بالكتابة توجد بالفعل فى الكلام . ولأن اللغة هى اللغة ، فإن التعبير النقى وغير الملوَّث عما يقصده المرء ، نموذج لا يمكن تحقيقه حتى فى الكلام ، حيث يظهر انعكاس ضئيل لخبرة المرء الخاصة . ومهما

يكن ، فإن اللغة تُخترق فعلا بالصور البلاغية والمجازات ، مثل الاستعارة ، التى ليست خاصية مرتبطة بنصوص الأدب النقية فقط ، ولكنها تتكرر كثيراً فى المحادثات اليومية . كما يلاحظ دى مان :

نعرف ان لغتنا الاجتماعية بكاملها نظام معقَّد لأدوات بلاغيلا صُمِّمَتْ للهروب من التعبير المباشر عن الرغبات التى ، بكل معنى الكلمة ، لا يمكن ان تسمى unnameable — ليس لأنها مخجلة ادبيا (لأن هذا سيجعل المشكلة بسيطة جدا) ، ولكن لأن التعبير بدون وسيط unmediated مستحيل فلسفيا . (« النقد والأزمة » ، العمى والبصيرة ٩) .

إن هذه المجازات تحرِّف وتعوق النموذج المرغوب لنقل مباشر للمعنى المقصود ، بصرف النظر عما إذا كان المرء يتكلم او يكتب وتكون النتيجة دائماً تشوهاً أو ازدواجية فى المعنى المحتمل . ويرى دريدا فى الواقع ، إنه بوضع هذا الأمر فى الاعتبار ، يكون من الأصحّ التسليم بأن الكتابة أساسية ، حيث نوافق على أنها لا تحاول إخفاء الزلّات المحتملة والحقيقية للمعنى ، والتحول من الدلالة الحرفية إلى الدلالة البلاغية التى توجد أيضا فى الكلام ، والتى نفضل ألّا نلاحظها .

إن عدم التسليم هذا ليس حتمياً . ويرجعه دريدا لمركزية اللغة logocentrism فى الثقافة الغربية . وتدل لوجوس Logos ، كما يدلنا قاموس اكسفورد الانجليزى ، على كل من « الكلمة » و« السبب » : وهكذا فإن كلًّا من الدال signifier والعقل intelligence الذى ينطق الدال يرتبطان معا فى معنى هذه العلاقة . ويرى دريدا ، أن هذا أنتج « حضورا ميتافيزيقا metaphysics of presence » للغة فى فكر الثقافة الغربية . أى أن ، نطق اللغة أصبح محدودا بحضور الإنسان (الحقيقى او المفترض) الذى ينطق . وهكذا ، فإننا حين نسمع او نقرأ نصا من أى نوع ، نفترض تلقائيا متكلما او كاتبا لذلك النص ، بصرف النظر عن أن إثبات هذا قد يكون صعبا . وهكذا فإن مركزية اللغة ، أو الحضور الميتافيزيقى ، هو القاعدة الحافزة وراء مركزية الصوت .

إن هذا التبرير لإعادة الترتيب المدمِّرة iconoclastic للتراتبية التى تمنح الكلام امتيازا على الكتابة يجب العثور عليه فى أسطورة النشوء . إننا نفترض أن الكلام سابق على الكتابة ، وأن الكتابة كانت ببساطة وسيلة ملائمة لنسخ الكلام وتسجيله . ومهما يكن ، فإن دريدا يرى أن هذا النشوء لا يمكن أبداً أن يكون له مكان فى الواقع . أولا ، لا يمكن أن تعرف بصورة مؤكدة اللحظة التاريخية التى أخذت فيها اللغة شكل الكلام ، أو ، ثانيا ، التى انبثقت فيها الكتابة للمرة الأولى وتمّ التفريق بينها وبين الكلام . إن كل ما لدينا فرضية ، مبنية على دليل تاريخى ممزّق ، وحتى هذا لا يمكن أن يُقدَّم بصورة حاسمة . هل رسم الحيوان على حائط كهف هو **التمثيل المكتوب للكلمة التى تطلق على ذلك الحيوان فى الثقافة** التى انتجت الرسم ، أم انه **تمثيل ، على نفس مستوى الكلمة ، لذلك الحيوان ؟**

وفى الحقيقة إذا كانت الكتابة وسيلة لإعادة إنتاج الكلام او تكراره ، فإن علينا الموافقة على ان ذلك الكلام نفسه يحتوى على الآليات التى يمكن بها إعادة إنتا جه وتكراره . إن انحدار الكتابة باعتبارها مجرد طريقة للنسخ — لتكرار ما هو اصلى — هو بالتالى تشويهٌ لطبيعة الكلام نفسه ، الذى يمكن ان ينسخ ايضا ، من لحظة لأخرى ، او سياق لآخر او صوت لآخر .

هكذا ، فإن الكتابة ، التى يصبح فيها المعنى مراوغا ، طبقا لأساطير الثقافة الشائعة التى تضع الكتابة مقابل الكلام ، تعكس بدقة الطبيعة الحقيقية للغة ، حيث أنها توضح بصورة ملموسة مشاكل اللغة نفسها إنها تنقل فكرا غامض المعنى ، إنها تستخدم اللغة البلاغية التى تجعل بالضرورة الأفكار (أو الحقائق) مبهمة أو مشوهة حتى وهى تنقلها ، وهكذا . ولذا يطور دريدا بصورة مثيرة للخلاف وبدرجة معينة من اللعب العابث ، مقولة أن الكتابة ، كنظام كائن يناظر مقولة البنيوية عن langue ، سابقة على الكلام ، الذى يماثل parole ، تحقيقا لذلك النظام . وتحلق هذه المقولة ، بالطبع ، فى وجه « الحقيقة » المنظورة والنزعة الثقافية .

ومهما يكن ، يخفى تعارض الكلام / الكتابة ، بالنسبة لدريدا ، ما يدعوه archi-écriture أو الكتابة البدائية . ويمكن رؤية كل من الكلام والكتابة كتجلٍّ لمصطلح لغوى ثالث هو نوع من « الكتابة (البدائية) » ، وهو فى الحقيقة تعريف للغة نفسها . هنا تقترب نظرية دريدا ، الخاصة من نظرية افلاطون ، ومن أسطورة النشوء ، لأنه يمكن رؤية أن الكتابة البدائية مجرد ترجمة لنظرية افلاطون عن المُثُل forms ، أو الجواهر المثالية للأشياء ، وهكذا تكوّن أصلاً لكلٍّ من الكلام والكتابة ؛ ومهما يكن فإن مقولة دريدا عن الكتابة البدائية لا تعنى أنها سابقة فى الوجود على الكلام والكتابة ، أو أنهما بُنِيَا على غرارها ؛ إنه ، بالعكس ، يعتقد أن اللغة تعمل بطريقة معينة ، يسميها كتابة بدائية ، **وأن هذه العملية تظهر أو تتجلى فى كل من الكلام والكتابة** . إن الكتابة ، فى الحقيقة ، يمكن أن تمنح امتيازاً على الكلام لأنها تخفى وظيفة الكتابة البدائية بصورة أقل ، وتنبذ أساطير الحضور والبداهة التى يستتر فيها الكلام ـــ لأسباب تكمن فى ايدلوجيا الثقافة وتاريخها .

عند هذه النقطة ، قد نكون مؤهلين لنسأل : بافتراض أن حضور المعنى وبداهته وهمْيَّان فى الكلام والكتابة كليهما ، ما المعنى نفسه ؟ هل هو ، ايضا ، وهمى ؟ إننا نحتاج لإقامة روابط معينة بين البنيوية والتفكيك حتى نبدأ فى استكشاف هذا السؤال . لاحظنا ، فى الفصل السابق ، أن البنيوية نظرية سيموطيقية أساسا تتكىء دعواها عن خاصية المحاكاة على فرضيتها بأن اللغة أهم ، ليس فقط للاتصال ، ولكن لإدراك الواقع . إنها ، طبقا للنظرية البنيوية ، نظام الدلالة الأول . إن كل الأنظمة الأخرى تقام على غرارها وتعتمد عليها ، وهى بالتالى أنظمة ثانوية . وهكذا يمكن تعريف البنيوية كنظرية تتجه للنص وتعطى الأولوية لعملية الإشارة semiosis ؛ ومع ذلك ، إذا وافقنا على أن كل الإدراك والاتصال يؤسس فى اللغة نفسها ، فمن ثم يمكن أيضا رؤية العملية السيموطيقية على أنها عملية محاكاة ، حيث أن اللغة تشكل إدراكنا وتمثيلنا للواقع الخارجى .

يمكن وصف التفكيك ، كنظرية بعد ـــ البنيوية ، على أنه عملية إشارة فى نكوص مطلق . ومع أن البنيوية تؤكد على أن الرابطة بين اللغة والواقع المدرَك رابطة اعتباطية محددة ثقافيا ، فإنها تتضمن على الأقل إن لم تكن تسلم بأن العلاقة بين العلامة والموضوع راسخة فى حدود الثقافة المعينة ، وفى نظرة عقل الفاعل الواعى الذى يعيش تلك الثقافة . وفى المقابل ، لا يسلم التفكيك بهذا . إن المعنى فى اللغة (ويوافق التفكيك على المقدمة البنيوية بأن اللغة هى نظام الدلالة الأول) سؤال عن الاختلاف différance ، كما يكتبه دريدا . إن هذا

المصطلح لعب على المعانى الفرنسية لهذه الكلمة . تدل ، من ناحية ، على « الاختلاف » «differance» بالفهم نفسه الذى تؤكد به البنيوية على حدوث تلك الدلالة فى تفاعل التعارض فى اللغة . ويتقدم التفكيك خطوة إضافية بالقول إنه لو كان للعلامات ـــ الكلمات ـــ معنى فقط ـــ فى الاختلاف ، فليس هناك معنى « جوهرى » أو « مطلق » . بالأحرى ، لدينا بقايا تلك المعانى الغائبة التى تعطى علاقتها التباينية معنىً للعلامة الخاصة التى نتناولها .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن هذا الاختلاف نفسُه يضع نفسه بين دال signifier العلامة ومدلولها signified : يُميِّز الشكل الفيزيقى أو المادى للعلامة باختلافه عن المعنى الذى يفترض له . كما تلاحظ Gayatri Chakravorky Spivak فى تصديرها لترجمتها كتاب دريدا عن الجرامَاتولوجيا De la grammatologie :

إنه « وجود » غريب للعلامة : نصْفها دائما « ليس هناك » والنصف الآخر دائما « ليس ذلك » . ويتم تحديد بنية العلامة ببقايا أو مسار ذلك الآخر الغائب إلى الأبد . (Of Grammatolo- gy XVII) النصف الذى هو دائما « ليس هناك » هو ، بالطبع ، المدلول أو المعنى ـــ الذى تشير إليه العلامة ، ولكن لا يمكن تعريفها به . والنصف الذى هو دائما « ليس ذلك » هو الدال ـــ التجلى الفيزيقى أو المادى للعلامة التى لا قيمة لها أساسا بدون الدال .

تكمن هذه المفارقة فى اللغة نفسها ، ويترتب عليها أن المعنى ملتبس دائما . إنه أبداً ليس . « هناك » حيث يوجد النظام الدال . وكلما وصف النصُّ المعنى أكثر فى بنية علاماته ، كلما أصبح ذلك المعنى مراوغاً أكثر . هذا هو المعنى الثانى للاختلاف différance ، الذى قد يعنى فى الفرنسية التأجيل «deferral» . ويرى دريدا أن المعنى يؤجل باستمرار فى لعبة الدوال فى اللغة ؛ يجب دائما الوصول إلى المعنى ، لكن الوصول إليه لا يحدث أبدا .

إن التضمينات الفلسفية لهذا الكلام كبيرة . إن الموقف التقليدى للفلسفة الغربية منذ العصور الكلاسيكية ، كان يبحث عن الحقيقة . إتمولوجيًّا ، تعنى كلمة « فلسفة » حب الحكمة أو معرفة الأشياء » . ومهما يكن ، حيث أن هذا الحب للحقيقة والبحث عنها يمكن أن يحدث ، ويتم الإفصاح فى اللغة فقط ، فإن ما ينتج فعليا هو خطاب مصوغ فى بنية بلاغية قد تشير استعاراتها ومجازاتها البلاغية إلى الوجود الخارجى و« الواقعى » للحقيقة ، وحين تُفحص بدقة و« تفكك » ، تُرى كإبداع لفظى أو بناء لما تبحثُ عنه الفلسفة ظاهريا لتعثر عليه خارجها .

لذا يوجِّه دريدا تأملاته فى نصوص أساسية متنوعة فى الفلسفة ، والتاريخ ، والنقد وعلم النفس إلى تماثل البنية البلاغية فى النص الذى يتيح ، بصورة ساخرة ironically ، بناء حقيقة تبدو حاضرة فى تفكيكها : أى كشف النص كبنيةٍ لغوية . وتتأثر هذه البنية نفسها بشدة بالأساطير والايديولوجيات الثقافية . هكذا ، يرى دريدا أنه حتى النصوص التى تبدو راديكالية ـــ أى ، راديكالية فى عصرها ـــ يثبت فى النهاية أنها تأسست على فرضيات كلاسيكية تقليدية . وهذا يسمح بتفكيك مزدوج : أولا ، يثبت فى النهاية أن الراديكالية أو التجديد وهم ، وثانيا ، يلاحظ أن النصوص المصدرية Source التى تعتمد عليها النصوص التالية ، يمكن أن تتماثل هى نفسها وتفكك بواسطة التناص Intertextuality .

لهذا الوضع تضمينان مهمان . الأول هو أن التفكيك نكوص دائم . لا يتمّ فقط تفكيك النص موضع الاهتمام ، ولكن أيضا تلك النصوص التى قد تمتد إليها جذوره . ليس هذه النصوص فقط ، ولكن يصبح أيضا فى متناول التفكيك المقال أو الكتاب ؛ أو العملية التى قد يتأثر بها الكتاب نفسه إنها ليست ، كما يراها دريدا ، مجرد عملية سلبية . إنها خبرة تنويرية أيضا ، حيث أنها تكشف أيديولوجيات معينة وتجعلها فى متناول الفحص . إنها تسمح بتحليل العلاقة بين اللغة وبنياتها ، والمعنى أو المغزى الذى تدل عليه . ولا تمنح التعليق النظرى أو النقدى فى ذاته امتيازا على التعليق أو التفكيك ، كما تفعل نظريات أخرى كثيرة .

والتضمين الثانى هو أن هذه النظرية تلغى التمييز التقليدى بين الكتابة « الإبداعية » أو « الأدبية » والكتابة الأخرى ، خاصة الكتابة التحليلية ، والنقدية والأنواع الاستطرادية discursive الأخرى . يعتمد التمييز ، أولا ، على الحضور الميتافيزيقى ، فكرة أن للكاتب فى الأدب حضورا حقيقياً فى النص ، بينما ، فى الكتابة النقدية يختفى الكاتب وراء النص الأدبى ، الذى يعتبر أوليا ، أو يتطفل عليه . إن أطروحة دريدا عن أوليّة الكتابة تعيد بناء تلك النصوص كأنها موضوعة فى نطاق ، يعّرض كل النصوص للفحص التفكيكى ، بصرف النظر عن ذاتيتها أو موضوعيتها .

ثانيا ، يعتمد التمييز على ما يعرّفه دى مان ، بلغة الأدب ، بأنه « **لغة مشغولة بهدفها الأسمى وتميل إلى أكمل فهم ممكن للذات** » (« الشكل والهدف فى النقد الجديد الامريكى » ، **العمى والبصيرة** ٣١) . إنه لا يعنى بهذا أن للغة نصوص الأدب صلاحية أو مرجعية أكثر مما لأنواع ، اللغة الأخرى (مع أنه يرى أن هذه هى الطريقة التى تميل لقراءة نصوص الأدب بواسطتها) ، ولكنه يعنى أنها تعى نفسها كلغة . ومن ثم :

فإن التفسير النقدى يتجه إلى الوعى نفسه المشغول ، بإنجاز التفسير الكلى . إن العلاقة بين المؤلف والناقد لا تظهر اختلافا فى نوع النشاط الذى يقومان به ، حيث أنه لا يوجد انقطاع أساسى بين الإنجازين اللذين يهدف كلُّ منهما لفهمهما تماما ، إن الفرق أساساً زمانى . إن الشعر هو المعرفة السابقة Foreknowledge للنقد :(٣١) .

تبنى أتباع دريدا الأمريكيون مختلف وجوه عمله ، وطوروها بطرق خاصة : **دى مان** ، مثلا ، هو أحد أكثر التفكيكيين صرامةً فى المسار **الدريدى** Derridean vein . إنه مهتم ، بالطريقة التى يبدو أن البنيات البلاغية لنصٍّ ما ، خاصة استعاراته ، تبنى بها معنى واحدا ، بينما ، حين تخضع لتحليل مناسب ودقيق ، قد يُرى أن ذلك المعنى يتفكك فى الحقيقة لصالح نص آخر قد تعارض تضميناته الايديولوجية تلك التى تم الإفصاح عنها بالفعل فى النص . وصف باحثون نظريون آخرون ، مثل **هارتمان** Hartman ، مقولات دريدا عن اللغة بأنها لعبة ، وطوّروا نظرية تمجد متعةً كرنفالية Carnivalesque لتوريات التداعى اللغوى والأدبى وألعابهما . وفى عرض مفيد لتلك المداخل المتنوعة فى **التفكيك والنقد** ، تبرز مقالات **لهارولد بلوم** Harold Bloom ، **وبول دى مان** ، **وجاك دريدا** ، **وجيفرى هـ . هارتمان و ج . هيليس ميللر** .

وقبل التحول إلى نص شعرى ، وكشفه من وجهة نظر نظرية التفكيك ، لنضعْ فى الاعتبار ، كمثال للتكنيك ، الطريقة التى تعمل بها استعارة خاصةٌ فى الاستخدام اليومى . اعتدنا ، ونحن نتعامل مع مسائل مالية أو اقتصادية ، أن نستخدم استعارة معينة تأخذ أشكالا لغوية متنوعة . إننا نتكلم عن « تدفق النقد «Cash flow» و « سيولة النقد (أو العملة) cash (ormoney) liquidity ، و « سيولة الأصول liquidity of assets» ، « تصفية الديون liquidqtion of debts» تربط الاستعارة ، بجلاء ، مسائل السيولة والمسائل النقدية ، وعلى التفكيكى أن يهتم ، أولا ، بمعرفة الأسباب التى تجعل هذه الاستعارة ملائمة فى هذا السياق ، وثانيا : بما تدل على هذه الاستعارة فعلياً .

بالطبع ، توحى الاستعارة ، على أحد المستويات ، بدورة النقد فى المجتمع ، ومهما يكن ، فإن أهم التعاملات فى ثقافتنا هى التعاملات الورقية وليس تداول النقد الفعلى من يد لأخرى .، ولذا ، حين نتكلم عن « انسياب النقد » أو « سيولته » ينتج تأثير الوجود الفورى للمال فى البنية المالية التى يرى فيها المرء نادرا فواتير البنك الفعلية التى يتعامل معها . ويصبح هذا ، بمعنى من المعانى ، المعادل الاقتصادى للحضور الميتافيزيقى الذى يلحظه دريدا فى الكثير من الكتابة الفلسفية ، والأدبية ، والنظرية فى ثقافتنا .

وعلى مستوى آخر ، تطبع الاستعارة العملة ، التى لاتنساب فى الواقع مطلقا ، إلا إذا كانت معدنا سكّتْ منه النقود . (ثمة نوع مهم من هذا الانسياب فى تتابع الفليم أو فى إعلانات التلفزيون ، التى تظهر العملة أو الفواتير وهى « تنساب » بسرعة وراء الكاميرا ، لتخلق تأثيرا بالغنى أثناء عبورها) . وهكذا تتمّ مقارنة العملة بشىء مألوف ، حميد وبرىء ، كالماء ، طبيعى ومفيد . وبهذه الطريقة ينقطع رفض الثقافة للمال ومحبته عبر القرون ، عن حقيقة المال ودورته فى المجتمع . إن حب المال أو تبجيل شيطان الجشع ، توقير للعملة المسكوكة فعلا ؛ وفى التمتع بانسياب جيد للنقد تدعيم للاقتصاد ونفع للمجتمع كله .

إذا اقتربنا قليلا من استعارة السيولة فإننا ، مع ذلك ، نستطيع أن نرى أن فكرة انسياب المال أو الثروة تدل على حضور دائم . حين ينساب الماء ، يبقى التيار نفسه حاضرا ، مع أن جزئيات الماء الفعلية نفسها تختفى باستمرار وللأبد من المشهد . إن هذا الوضع الذى يحتوى على مفارقة قد فهمه هيراقليطس فى القرن السادس قبل الميلاد . ترى نظريته أن البشر استخدموا باستمرار عددا من العبارات الاستعارية التى تستخدم غالبا صورة الماء المنساب ، بما فى ذلك ما قد يكون أفضل ملاحظاته المعروفة : « لا تستطيع ان تنزل النهر نفسه مرتين ؛ لأن الماء العذب ينساب دائما فوقك » . إن الاستعارة المالية دعوة لرؤية التعاملات الاقتصادية فى الضوء نفسه ، حتى مع أن خبرتنا الفردية قد توحى بأن المال يزول فعليا أسرع من إعادة تكوينه .

لذا ، فمن السخرية أن الاستعارة نفسها يجب الاستشهاد بها حين نود الكلام عن عدم انسياب النقد cash non – flow ، كما فى « تصفية الديون » . إن الدَّين يتضمن إعاقة فى دورة المال ، وإعاقة من هذا النوع لا يمكن أن تبقى سائلة : أى أنه لا يمكن لدين أن يدور

تماما بالطريقة نفسها التى يمكن للمال أن يدور بها ، مع أن الاقتصاديين والتجار ، بالطبع ، شديدو الحساسية لتأثير الدين على الاقتصاد والتجارة . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن ما يتم التأكيد عليه فى هذا الاستخدام الخاص للاستعارة هو بدقة حقيقة أن المال لا يعوق لانسيابه بصورة سحرية أو طبيعية ، كما فى حالة تيار الماء . وهكذا ، فإن الاستعارة تستخدم بصورة إيجابية لتدل على دورة المال وبصورة سلبية لتدلَّ على إعاقة فى دورته ، بما يترتب على ذلك من حاجة لإصلاح هذا الشرخ فى البنية الاقتصادية ، وينتج هذا التناقض تشويشا أو حيرة an aporia ، وهو مصطلح بلاغى يعنى مفارقة أو التباساً يحول بيننا وبين الفهم المناسب وهكذا ، فإن الانعكاس التفكيكى على الطريقة التى تعمل بها اللغة يوضح أن اللغة تنتشر ، من ناحية ، مع الايديولوجيات الضمنية التى توجِّه طريقة تفكيرنا ، ومن ناحية أخرى ، تحيِّرنا بالفجوات التى تخلق الانقطاعات فى عملية المعنى نفسها .

ومهما يكن ، فإنه يجب ملاحظة نقطة مهمة فى هذا الترابط ، وهى أن تلك الانقطاعات ، والتناقضات ، والمفارقات ، تبعاً لدريدا وآخرين ، تنغرس فى بنية اللغة نفسها : إننا لا نستطيع أن نخلِّص أنفسنا منها بدون أن نخلص أنفسنا تماما من طريقة تواصلنا . إن علينا بالأحرى أن ندرب أنفسنا على الإحساس بتلك العناصر اللغوية ، التى تعمل كخلفية لتواصلنا اليومى ، ونتعلم قراءة كل أنواع النصوص ، سواء كانت منطوقة ، أو مكتوبة أو مرئية ، استطرادية أو قصصية ، مع إدراك أنها مليئة بالتناقضات والمقدمات المنطقية التى لم يُفصَح عنها ، وأنها تُملى علينا الطريقة التى نفهمها بها .

بالطبع ، حين نحوِّل انتباهنا عن استعارة خاصة إلى نص شعرى يبنى من أنواع كثيرة من الأشكال البلاغية والمجازات ، فإننا نواجه نظاماً أكثر تعقيدا لتوجُّهاتٍ أيديولوجية ظاهرة أو خفية ، إن القيام بتفكيك كامل لهذا النص يتطلب ليس فقط قراءة القصيدة نفسها أولا ، ثم تفكيكها فى لغة بنيتها اللفظية ، ولكن يجب أيضاً اقتفاء تعبيراتها الفلسفية أو الأيديولوجية حتى منابعها واختبارها ، إن هذا التفكيك أبعد من متناول التدريب الحالى ، سنحدُّ أنفسنا ، عوضا عن ذلك ، بفحص كيف يمكن أن يتم تفكيك البنية اللفظية للنصِّ الشعرى وبوضع المحتوى الفلسفى للنص فى السياق التاريخى والثقافى العام فحسب .

تطبيق التفكيك

تصميم

وجدتُ عنكبوتا بفمَّازتين ، بديناً وأبيض ،
على نبتة السحلب [heal – all] البيضاء ، يمسك بعثَّةٍ
كقطعة بيضاء فى ثوب قاس من الساتان
شخصيات متجانسة من موتٍ وآفةٍ ،
امتزجت لتبدأ صباحا حقيقياً
كمكونات حساء العرافات —
عنكبوت زهرة اللبن الثلجية ، زبد كزهرة ، وارتفعت
أجنحة ميتة كطائرة ورقية .

ماذا على تلك الزهرة أن تفعل ببياضها ،
الرصيف أزرق والنبات [heal – all] برىء ؟ .
ماذا أتى بالعنكبوت الشقيق إلى ذلك الارتفاع ،

وقاد العثة البيضاء فى الليل إلى هناك ؟
لماذا صمم الظلام ليرعب ؟
إذا حَكَمَ التصميم شيء بهذه الضآلة .

روبرت فروست

تبدو هذه السوينتا ، تبعا للظواهر ، واضحة المعالم . يصف المتكلم حدثا غير عادى شاهده ، عنكبوتا أبيض على نبتة السحلب heal - all (نبات أزهار زرقاء عادة) أبيض ، يفترس عثة بيضاء . يستمر المتكلم ليبحث عما إذا كان هذا الاقتران للأبيض — على — الأبيض — على — الأبيض مصادفة أو قصْداً ، وعما قد يعنيه هذا بالنسبة لبنية الواقع . ومهما يكن ، فإن عنوان القصيدة ، « تصميم Design» ، يجب أن ينبّهَنا لسلسلة تناقضات أو مفارقات محتملة . ويمكن تعريف التصميم بأنه ترتيب العناصر فى صورة مُرْضية و / أو مفيدة : هذا التعريف يغطى بالتأكيد معالم الأبيض على — الأبيض — على الأبيض فى القصيدة ، وأهميتها ، على الأقل كما تبدو فى رأى العنكبوت . ومع ذلك ، فإن التصميم يمكن ايضا أن يكون هدفاً ، خطةً للتأثير على الآخرين لمصلحة المرء الخاصة . هذا هو السؤال الذى طرح فى نهاية القصيدة : لمصلحة من كان هذا الترتيب الخاص للعناصر وإعادة ترتيبها ؟

ومن منظور التفكيكى الذى يقرأ النص ، فإن هذين التعريفين متعارضان فى التأثير . يتضمن أحدهما — الأول — سلبية فى تصور التصميم يتمّ توافق العناصر فى ترتيب مجرد ، ويتمّ تحريكها بقوةٍ او بواسطة غير معروفة ، وغير محددة نهائيا ومهما يكن ، ينصبُّ التأكيد ، فى هذا التعريف على كوكبة من العناصر الفيزيقية الحقيقية : التصميم كما يراه مشاهد ومن ناحية أخرى ، يتضمن التعريف الثانى إيجابية ، فى انه يتضمن أو يفترض حضور عقل مصمم . يمكن أن تكون أهداف هذا التعريف حميدة أو خبيثة ، ومع ذلك فإن التداعى المعتاد لهذا التعريف هو الخبث فى أسوأ الأحوال ، والأنانية ، فى أفضل الأحوال ، بينما يبقى التصميم فى تعريفه الأول ، محايدا إلى حدٍّ ما .

وهكذا نواجه تصوراً لتصميم ليس ملتبسا فقط ، ولكنه متناقض . إنه سلبى وإيجابى ، ظاهر وخفى (تصميم يمكن رؤيته ، والآخر يمكن تخمينه فقط) ، حيادى ومشحون بتداعيات (سلبية عموماً) وتنبهنا نظرية التفكيك ، إلى انه فى كل هذه التعارضات ، تكون الأسبقية للمصطلح الأول بسبب الفرضيات المفروسة فى الثقافة . وهكذا فإننا حين نضع هذين التعريفين « للتصميم » فى الاعتبار ، فمن المرجَّح أننا نفضل الأول على الثانى ، لأن الأساطير ، وأخلاقية ثقافتنا تدفعنا لمناصرة السلبية (يمكن رؤية هذا فى التصور المسيحى للصبر patience ، الذى يعنى ايتمولوجيا « المعاناة » «suffering») ؛ والهدف الظاهر ؛ (ومن هنا يأتى التأكيد فى ثقافتنا على الاعتراف ، بما فى ذلك الاعتراف المسيحى والإفصاح عن الهدف كبيانات الحرب ، والتحليل النفسى الفرويدى) ؛ والحيادية (ممثلة فى أساطيرنا التى تشمل مفاهيم العدل ، والمناقشة العقلانية إلخ) . ومهما يكن ، فإنه ليس من الصعب تصور ثقافة لا يعانى فيها الفرد من أى شيء كما فى عصر الازدهار القديم ripe old age إذا أصرَّ أو أصرت على تأييد تلك المثاليات الخاصة : وعلى سبيل المثال ، لابدّ أن فى امبراطورية روما تحت حكم نيرون أو كاليجولا مناخا معاديا لهذه القواعد . وهكذا فإن هذه

المثاليات ليست « طبيعية » : إن ثقافتنا هى التى تمنحها الامتياز .

ومع ذلك ، يوجد فهم ثالث « للتصميم » ، ربما نودّ رؤيته كـ « **تصميم اولى** » «archedesign» قد يتميز المغزيان الآخران بأنهما « تصميم فى (وسط خاص) » و « تصميم بواسطة (ذات أو شخصية خاصة) او لأجلها » . ويمكن التفكير فى « التصميم الحفرى » على أنه « تصميم حول (موضوع أو ضحية خاصة) » ، يوجد ، بالطبع ، ضحية فى القصة البسيطة بالقصيدة : العثة ، التى يبدو أن كل شىء آخر قد تم ترتيبه لهلاكها . ومهما يكن ، فإن ثمة ضحية أخرى أقل وضوحا فى هذا « التصميم » للقصيدة أعنى ، القارىء .

قد يبدو هذا للنظرة الأولى تخريجاً بعيداً بعض الشىء . إن القارىء بالتأكيد ، مجرد مستقبل للنص : دور القارىء فهم محتواه ليس إلا ومهما يكن ، فإن الاهتمام باستراتيجيات القصيدة ، وبنوع الخطاب الذى تقدّمه سيوضح ان مشاركة القارىء فى القصيدة ليست محايدة أو بريئة .

لنبدأ ، أولا ، وفى اعتبارنا أن هذه القصيدة سونيتا ، إننا قد نميز شكل السونيتا بأنه الشكل الذى « يصمّم » بصورة جوهرية ، ويتطلب ، كما يحدث — (على الأقل فى أشكاله التقليدية ، و « التصميم » من بين هذه الأشكال) — عناصر معينة ، كالثمانية والسداسية ، و « تحول » التفكير فى نهاية الثمانية ، وخلاصة بليغةً (خاصة فى السونيتا الانجليزية) مع إيحائها بحقيقة شاملة . وهكذا ، فإنه يتم إعداد القارىء ، بمجرد معرفة أن القصيدة سونيتا ، ليتوقع حدوث سمات معينة — وتحدث مع توقع العبارة الشاملة الحقيقة فى خلاصة القصيدة . ويبدو أن قصيدة فروست تتخلى عن مثل هذه العبارة الإيجابية .

ثانيا ، إن التصميم الجمالى أو الوظيفى الموصوف فى هذه القصيدة تصميم يتيح التساؤل عن علاقات الأبيض — بـ — الأبيض — بـ — الأبيض هكذا تدعونا القصيدة لاستدعاء التداعيات الثقافية المعتادة للون الأبيض مثل البراءة والنقاء ، وإعادة تقييمها حسب ترتيبها فى سرد القصيدة . هل نبات السحلب مجرد موضع محايد أو برىء لشهية العنكبوت للحشرات ؟ وإذا كان كذلك ، فلماذا الزهرة بيضاء ، حين تكون زرقاء عادة ؟ وهكذا : قد يُفْصَح عن الأسئلة المتضمنة فى النص وقد تتضاعف أكثر ، وتميل باتجاه التساؤل عما إذا كان الأبيض ليس اسْودَ استعاريا أو رمزيا ، وعما إذا كانت التداعيات الخفية للبراءة أو الحياد أو النقاء ليست مجرد إخفاء للقوة أو الحافز الخبيث والقذر . ومع ذلك ، إذا اعتبرنا أيضا أن القصيدة تصميم من أجل القارىء ، فقد نلاحظ أنه أكثر وضوحا ، فى النص المطبوع على الصفحة ، إنه تصميم من الأسْود على الأبيض ، علاقة تقلب العلاقة التى توحى بها القصيدة ، ويتم التلميح إليها فى تطور حجة القصيدة .

ثالثا ، قد نود أن نضع فى الاعتبار علاقة الثُّمانيَّة بالسداسية فى هذه القصيدة بعينها . فى الثُّمانية ، تُحكى لنا قصة يبدو انها خبرة الذات المتكلمة فى النص . وفى السداسية ، يطرح المتكلم سلسلة من الأسئلة تبلغ ذِرْوتَها فى ذروة التساؤل عما إذا كان الشر هو الذى ينظم الأحداث فى عالمنا . ويتراجع السطر الأخير قليلاً عن هذا الوضع ، بالتعبير عن سؤال مصوغ فى شكل عبارة : « **إذا حكم التصميمَ شىء بهذه الضآلة** » . وهذا

السؤال المتنكر (هل تحكم التصميمَ أشياءُ ضئيلةٌ) ليست له إجابة حقيقية أو مُرْضية . إن الرد عليه بالإيجاب يعنى أن نقبل بأن كل شىء بما فى ذلك كل ما يحدث فى حياة المرء قد تمّ رسمه بقوة علوية فى زمن سابق ، ولذا فإننا لا نملك أية إرادة حرة أو أية قدرة خاصة بنا على صنع القرار . إن إرادتنا وقدرتنا خروج على النص المكتوب لنا بدون علمنا . ومن ناحية أخرى ، تعنى الإجابة بالنفى إنحياز المرء للرأى القائل بأنه لا يوجد تنظيم فى الكون ، وببساطة تحدث كل الأحداث بصورة عشوائية . والنتيجة المترتبة على هذه الإجابة هى أنه لا شىء ممّا نفعله أو ننجزه . يمكن أن يكون له أية قيمة أو معنى فى التنظيم الأكبر للأشياء ، لأنه لا يوجد تنظيم أكبر .

وهكذا فإن منطق الاستراتيجية البلاغية الدقيقة للقصيدة ، هو خلق زوج من المقابلات antitheses المتناقضة : إن إنكار فرضية السطر الأخير تأكيد للإرادة الحرة وقبول للتشوش المترتب على ذلك . إن تأكيدها إنكار للإرادة الحرة ، وقبول للتنظيم المستبدّ . ولذا فإن القصيدة تقودنا ، من ناحية ، إلى حيرة aporia منطقية أو بلاغية ، ومن ناحية أخرى ، إلى ورطة أخلاقية ، لأن ثقافتنا تحثنا على التسليم بكل من الإرادة الحرة و التوجيه من أعلى (سواء عُرِّف بأنه إرادة الرب . أو عمل بعض القوى الأخرى السحرية المجهولة) ، بدون أن ندرك ، غالبا ، التناقض الداخلى الذى يفرضه هذا الموقف .

تنشأ هذه الورطة عن نوع خاص من خطاب النص . تعرض القصيدة بطريقة تبدو محايدة مشاهدة أو خبْرة خاصة بالواقع . ومع هذا فالمصطلحات التى نقلت تفاصيلها لنا مغمورة فعلًا بالالتباس . مثلًا ، قد يوحى الـ « عنكبوت بغمازتين » فى السطر الأول فى وقت واحد ، من ناحية ، بالبراءة والسحر (لهذه الخصائص نضع قيمة للغمازات فى ثقافتنا) ، وبالصبر اللصوصى والنهم ، من ناحية أخرى ، وبالمثل ، يوحى الوصف التالى للعنكبوت بأنه « بدين وأبيض » بالصحة (« بدين ») والعلة (« أبيض ») معا ، ويُنتج تأثيرا ببدانة منفّرة . يتّحد هذا الزوج من المعانى المتناقضة مع الزوج السابق ليخلق صورة خيالية رهيبة من السحر والبشاعة ، من البراءة واللصوصية ، من الصحة والعلة .

ويمكن العثور على تناقضات مماثلة فى البطلين الآخرين للدراما البسيطة التى يصفها المتكلم . ونبات الشّعلب الأزرق عادة ، والذى يوحى اسمه وحده بأنه نبات طاهر إلى حدٍّ ما ، أصبح هو نفسه أبيضَ و « غير طبيعىٍّ » أو مريضا ؛ بينما توصف العثة الراسخة فى الموت ، بأنها « قطعة من ثوب من الساتان » — أى ، تنتظر التحوّل إلى شكل ما — وبأنها « طائرة ورقية » ، منتجٌ نهائى ، مصنوع من مادة أقل غرابة من الساتان . إن فكرة التحول حاضرة أيضا فى القصيدة بمعنى لاهوتى ، لأن كأس القربان فى الطعام الربانى تغطى أيضا عادةً بثوب من الساتان الأبيض . ومهما يكن ، بينما تتحول الرقاقة Wafer والخمر بصورة سحرية إلى جسد المسيح ودمه فى سر العشاء الربانى فإن العثة الحية فى « صباح morning [حداد mourning] حقيقى right [طقس rite] » تُحوَّل حرفيا إلى مادة ميتة فى انتظار أن يلتهمها العنكبوت ، الذى تحوّل دوره الآن إلى دور قسٍّ يرأس قدّاسا .

وأى نوع من الطقوس ذلك الذى يؤديه هذا القس

يوحى النص بأنها شعائر سحر أسود ، لأن هذه العناصر « كمكوِّنات حساء العرافات » . هنا مرة أخرى معنى ملتبسٌ ينقض نفسه . إننا نعرف ، من أمثلة كما كبث شكسبير ، أن حساء العرافات ليس من المعتاد أن يكون صحيًّا ، وأن هدفه قد يكون خبيثا . ومن ناحية أخرى ، تخبرنا حكمة ثقافتنا الشعبية بأن الحساء (وهو مرقة رقيقة سُلِقَتْ فيها اللحمة) فى الحقيقة مغذٍّ إلى أقصى حدٍّ ، خاصة فى حالات العلة . من ثم ، كيف علينا أن نفهم السطر ٦ : هل حساء العرافات هذا تلفيق شرير ، أم أنه مستحضر طبى ؟

طرحت القصيدة المشكلة باكرا ، حين أخبرتنا أن الأبطال الثلاثة « شخصيات متجانسة من موت وآفة / امتزجت لتبدأ صباحا حقيقيا » . إن كلمة « شخصية Character » قد تدل على دور فى مسرحية ، وفى هذه الحالة تكون الصور الموصوفة كاذبة ، ووهمية ، وغير أصيلة . أو قد تدل الكلمة على شيء ما مثل « الشخصية Personality » ، وفى هذه الحالة لا ترتبط ببساطة بعنكبوت ونبات وعثة ، ولكن بعنكبوت ماكر وحاقد ، ونبات heal - all مريض وضعيف ، وعثة ضحية وميتة ــ « شخصيات متجانسة من موت وآفة « حقيقة » . ونرجع للمعنى الثالث للكلمة « شخصية » ، فى هذه الدلالة تعنى « شخصية Character » شيئا مثل « الإشارات marks » التى توضع فى صفحة ، بالضبط كما أن حروف الهجاء شخصيات Characters وبهذا الفهم يوضح تجانسُ الشخصياتِ « موتا وآفة » : هذا هو « معنى » الحدث الموصوف ، إذا جاز التعبير . بوضع هذه الدلالات الثلاث للكلمة فى الاعتبار ، يكون تجانس الشخصيات ملائما لحساء العرافات ، إنه يحتوى مثله على الخبث (العنكبوت) ، والمرض (نبات السحلب) ، وبراءة أبيدت (عثة غير متوقعة وقعت فى شرك العنكبوت وأمسك بها) ، مع الإيحاء بالتميمة .

يطور السطر الثانى الالتباس أكثر . إن هذه العناصر « امتزجت لتبدأ صباحا حقيقيا » ، إن صياغة هذه الفكرة ترن إلى حدٍّ ما مثل جلجلة إعلانية عن فطور من الحبوب ، ومع ذلك ، كما رأينا سابقا ، فإن لفظ « صباح morning » مجانس لفظى للفظ « حداد mourning » ، و « حقيقى right » مجانس لفظى لـ « طقس rite » . يحول هذا السطر شعائر الفطور ، وجبة الصباح ، إلى شيء ما أكثر غرابة ورهبة : إلى وجبةِ صباحٍ تحدث حين يستيقظ المرء ، وسهر يحدث حين يكون المرء فى حداد .

ومن ثم ، فإن فروست مهتمٌ فى الثُّمانية بترسيخ معانٍ عديدة ممكنة تعمل متزامنة ، ويتصارع أحدها مع الآخر ، أو يعلِّق عليه . ومع ذلك ، بينما قد ترى قراءة تنتمى للنقد الجديد هذه المعانى راسخة فى بنيةٍ ساخرة تشجع على الالتباس ، فإن القراءة التفكيكية تراها « متضاعفة duplicitous : إنها « مصممة » لتقود القارئ فى اتجاهين متنافرين بصورة متبادلة ، كما توضح ذلك سطور السونيتا الأخيرة . هنا قد نرى فى تصور دريدا عن الاختلاف diffefance ، أن كل المعانى المزدوجة يحددها فى الحقيقة الآخر أو الآخرون ، وهكذا حتى أن سطرا يبدو بسيطا ومفهوما مثل « وجدتُ عنكبوتا بغمّازتين ، بدينا وأبيض » يقدم فقط آثارا للمعنى ، الشاهد على الدلالات غير الحاضرة فعليا ، والتى يتمّ إحضارها ، إذا نظرنا إلى الطبيعة العامة للغة . ويظهر هذا بوضوح أكثر باستخدام فروست لـ « يرعب appall التى يبدو أن مفهومها أثر يقع بين المعنيين « يفزع to dismay » و « يجعله باهتا أو معتما to

cause to go pale or dim » ، وبينهما وبين : يضع فى كفن apqll (غطاء يصنع غالبا من مخمل أسود أو أبيض أو من نسيج آخر رقيق) . ليس هناك معنى « حقيقى » للكلمة ، حيث أن الثلاثة يقرّها سياق القصيدة بالتراوح ، ويبقى أن افتراض أحدها قد يعوق حضور الآخرين .

ثمة نشاط خاص وراء تضاعف النص أبرزه لنا السطر الرابع ، ونعود هنا للمعنى الثالث لكلمة « شخصيات characters » ، أى ، إشارات marks أو علامات signs على الصفحة . ويلفت فروست انتباهنا إلى هذين السطرين بوضعهما فى مركز الثُمانية . ومع أنهما السطر الأخير من الرباعية الأولى والأول من الرباعية الثانية ، فإن التزام فروست بنظام القافية فى السونيتا الإنجليزية يسمح بأن تكون للسطرين الرابع والخامس قافية واحدة . وتبعاً لهذا النظام ، تقع القافيتان المتطابقتان معهما فى السطرين الأول والثامن من الثُمانية : وهكذا تعزل هذه المسافة السطرين الرابع والخامس ، واللذين يتم التأكيد عليهما أكثر بتوازنهما كجملة عرضية للوصف الذى يتطور فى هذا الجزء من القصيدة . اكتملت الجملة العرضية فعليا فى السطر السادس ، وتمت الإشارة إليها بوجود شرطتين فى نهايتى السطرين الثالث والسادس .

وهكذا نتحمس لتوجيه الانتباه لهذه المجموعة من السطور أكثر من حماستنا لها كجملة عرضية قد تُسوِّغ بطريقة أخرى . ولذا فإن هذا يجعلنا نركز على الدلالات المختلفة لتعبير : « شخصيات متجانسة » . إن المعنيين الأوليين ــ « شخصيات فى مسرحية » و « شخصيات » ــ على علاقة واضحة بــ « حبكة القصة التى تحكى فى القصيدة ؛ ومع ذلك ، فإن المعنى الثالث ، مع أنه مرتبط أيضا بــ « الحبكة » نفسها ، ينبهنا بالإضافة إلى ذلك إلى طبيعة القصيدة نفسها . إنه يتكون أيضا من« شخصيات متجانسة من موت وآفة » ؛ أو بالأحرى إنه طريقة فروست الخاصة لتجانس شخصياته ــ اختيار الكلمات وتوليفها ــ التى تُنْتج حكايته عن موت وآفة .

بالإضافة إلى ذلك ، يستفيد فروست من حيل القارىء للاستشهاد بحضور ميتافيزيقى ، وافتراضه أن المتكلم ربما يعرف الإجابة على السؤال الذى يتضمنه السطر الأخير ، وليس فقط أن هناك متكلما ينطق سطور القصيدة ، ويبدو أن هذه الاستراتيجية تؤكد لنا قاعدة لحقيقة مطلقة خارجنا ، حتى لو فضلنا عدم إدراكها (أو استقبالها) . ويبقى أن هذا المتكلم الحكيم أنتجه النص وبلاغته ، وأن الخوف والشك اللذين تثيرهما تيمة القصيدة يزدادان أكثر بشعورنا أن المتكلم يحجب المعرفة ــ الحقيقة ــ عنا ، إنه شعور يعمل النص بدأب على خلقه وتدعيمه .

ومن ثم ، لا تحمل القصة التى تحكيها لنا القصيدة أية علاقة خاصة بالواقع ، أو بخبرة فعلية للشاعر نفسه . وفى بناء لفظى ، يستثمر النص بتروٍّ الالتباسَ المتأصِّل فى اللغة . ويبدو أن الجملة الافتتاحية « وجدتُ ... » تشير إلى حدث حقيقى سابق ؛ ومع ذلك ، تنتهى الرواية المعطاة فى الحقيقة إلى تجانس شخصيات ــ أو علامات ــ ، الغرض منه قيادة القارىء للإجابة على سؤال غير قابل للإجابة ، لاختيار لا اختيار فيه فى الواقع . ومهما يكن ، فإن استراتيجيةَ النصِّ هى طرحُ أسئلة فى السُداسية تؤكد افتراضنا وجود ذات

متكلمة حقيقية ، امرىء قادر على سرد خبرة ثم إلقاء اللوم عليها ، ومع ذلك ، ففى خلاصة القصيدة تطفل على القارىء بتلك الخبرة والأسئلة الملازمة لها ، وبمطالبة القراء بتقديم إجابة أصيلة وذات قيمة لسؤال مهمٌ ينتهى ، فى الواقع إلى مجرد نتاج لسلسلة من حيل النص البلاغية والاستراتيجية .

اى انه على هذا النحو قد يرى ، إذا فهمنا منه نصًا على بيّنة من نفسه كنصٍّ ، فى وضع الذى يبنى مما قد يحدث ذات مرة حدثا حقيقيا ، حكاية . لأى سبب آخر قد نعرِّف هذه الحكاية عن العنكبوت ، ونبات heal - all والعثة ، مع تأكيدها المتكرر على اللون الأبيض ، وعلى التباس هذا اللون وعلى مضاعفة المعنى فى علامات تستخدم بالفعل لتسرد لنا الحكاية ؟ يذهب هذا التعريف الشكلى وهذا التناول لاستجابة القارىء للنص إلى أبعد من مجرد رواية حيادية لحدث شوهد . وبالإضافة إلى ذلك ، تشير هذه الاستراتيجيات إلى استحالة المرجعية الخالصة فى اللغة ، حيث أن تشكيل هذه الأحداث فى رواية متتابعة من أى نوع يعنى القيام بانتقاءات واختيارات تصوغ الخبرة الحقيقية تلقائيا فى قالب روائى أو تشوهها .

يمكن رؤية دليل إضافى على الاستراتيجيات البلاغية المنتشرة فى النص فى علاقة الثُّمانية بالسُّداسية.أشرنا ، فى اهتمامنا إلى هذا الحدّ بكلمة « تصميم » ، للثُّمانية على أنها سرد « قصة » ، والسُّداسية على أنها تعليق على القصة بطرح سلسلة من الأسئلة . ومن ثم ، تبدو العلاقة البنيوية علاقة سبب بنتيجة : إن أحداث الثمانية تؤدى إلى أسئلة السداسية . ومع ذلك ، إذا عزلنا تلك الأسئلة ، فسنرى أنها قابلة للاختصار إلى سؤال مفرد : لماذا يحدث مصادفة لـــ A ؟ وبمجرد أن تُفهم الأسئلة فى هذا الشكل ، تصبح نوعا من الأسئلة عن وضع الإنسان . طُرحتْ أسئلة مماثلة ، منذ العصور القديمة ، من ناحية ، فى تأملات فلسفية ودينية فى تيمات مثل « لماذا نحن هنا ؟ » ، « لماذا نعانى ؟ » ، « هل ثمة إله كريم يحرسنا ؟ » أو « لماذا نموت ؟ » إنها أسئلة غير قابلة للإجابة : يؤدى التفكير المنطقى فيها ، فى النهاية ، إلى تمزق فى مسار المناقشة يمكن إصلاحه فقط بالإيمان ، الذى يقابل السبب ، إن لم يكن يعاديه.إن هذا حقيقى كنظرية سقراط الفلسفية عن وجود الروح بعد الموت ، فى محاولة فيدون لأفلاطون ، وكمحاولة ديكارت فى القرن السابع عشر للبرهان على وجود الله رياضيا فى (مقال فى المنهج) Discourse of Method ، وبالمثل كالبراهين و « الحجج » التالية منذ الافتتاح الديكارتى لعصر العلم والعقل .

ومن ناحية أخرى ، يطرح أيضا السؤالُ « لماذا يحدث X مصادفة لـــ A ؟ » . التساؤلَ الذى ندعوه « علميًا » ، أى ، الذى يمكن أن يتوصل إلى إجابة ما عبر الملاحظة ، أو التجربة أو وسائل امبيريقية أخرى . ومع ذلك ، كما لاحظنا ، فإن ملاحظة الأحداث الممثلة فى الثمانية والتى تبدو حيادية ينتهى بها الحال ، بدلًا من ذلك ، لتصبح حكاية . وسواء كان هذا السرد مشتقا من خبرة حقيقية أو لم يكن فهى ، كما رأينا ، فى النهاية ليست على صلة بالتمثيل الحقيقى للسرد . وعلى الرغم من ذلك ، فإن جزءا من استراتيجية القصيدة هو أن تطرح نفسها باعتبارها موضوعية ، وحيادية و « علمية » ، وتطرح بعد ذلك أسئلة ذاتية وجزئية وليست قابلة للمناقشة أو البرهان العلمى .

ويبدو فى ضوء ذلك أن الأسئلة التى تمثل بؤرة السداسية فى قصيدة فروست لا تنبع من أحداث وصفت فى الثمانية . إنها ، بالأحرى ، شائعة فى تأملات الثقافة ككل فى أصولها وفى انعكاساتها على نهايتها (أى على كل من « الخلاصة » و « الهدف ») . إن « التبصر » بطبيعة الأحداث فى قصة القصيدة يظهر أنها تافهة ، لأنها بمفهوم خاص تنشىء القصة كحكاية فى متناول اليد ،

وكتبرير لطرح تلك الأسئلة التى سبق طرحها . يتم فى « تصميم » عكس السبب والنتيجة ، بحيث يهزُّ الذيلُ الكلبَ . هكذا تتحول القصيدة إلى نوع من المعكوس Palindrome ، أى الاستخدام المجازى للغة أو تصميمها بحيث يمكن قراءة كلمة أو كلمات متتالية طردا وعكسا دون أن تتغير . وهكذا يتم تدمير التطور الخطِّى والمسلسل للدلالة ، وتنقلب اللغة على نفسها . إننا نواجه ، فى قصيدة فروست ، نصًّا يُقرأ فى اتجاه (من الثمانية إلى السداسية) ، ويطرح أسئلة قصصية ليست لها إجابات ، وفى اتجاه آخر (من السداسية إلى الثمانية) ، يقدم مجرد لحظة قد تطرح فيها هذه الأسئلة .

عن المؤلـف :

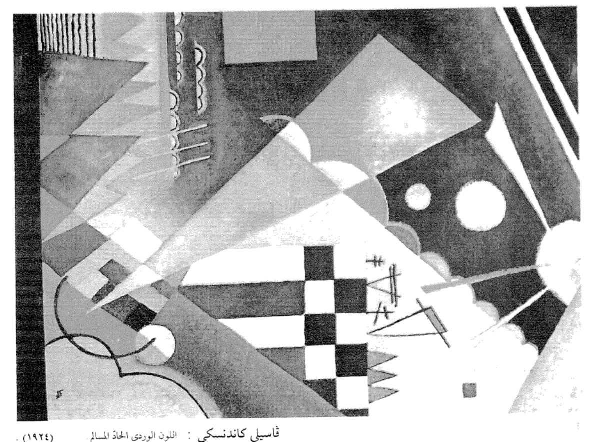
ديفيد بوشبندر D. Buchbinder كاتب استرالى من مواليد ١٩٤٧ ، وهو يعمل الآن أستاذا بجامعة (كيرتن) Curtin للتكنولوجيا بغرب أستراليا ، وما قدمنا ترجمته هنا ، هو الفصل الرابع من كتابه : النظرية الأدبية المعاصرة Contemporary Literary Theory ، الذى اشتركت معه فى تأليفه « باربارا.هـ. ميليتش B. H. Milech بفصل واحد عنوانه : الشعر والجنس Poetry & Gender ، وقد صدر الكتاب عام ١٩٩١ .

ماجد يوسف

الحداثة .. أو .. الفن ضد (الفن)!

الفن الحديث يمثل انقلابا على صورة الفن المستقرة حتى نهايات القرن ١٩، وأهم ملامح هذا الانقلاب، غياب الإنسان نفسه (تقريبا) كموضوع للعمل الفني، هذا في الوقت الذي تأكدت فيه سطوة الإنسان وحضوره على الطبيعة من حوله، وامتلاكه المتزايد لوسائل السيطرة عليها والتحكم فيها، ولا تخفى علينا الدلالات المدهشة لهذا الارتباط المتعاكس النتائج، والذي يشير من ناحية الى هيمنة الإنسان المتزايدة على كونه الطبيعي، واغترابه في نفس الوقت عن (انسانيته) في حمى صراعه المحموم والمتسارع لتشييد هذا الكون!.. وكأن ما يمنح للإنسان الحديث سطوته على عالمه الطبيعي والاجتماعي.. العلم والتقدم والتكنولوجيا والايديولوجيا والنظام والاقتصاد والسياسة.. الخ، هو ما يفقده - وينقص الروح - تلك العناصر الدافئة والروحية التي تعلي من أبعاده الإنسانية، وحضوره الواثق الموثق به كبطل محدد الملامح

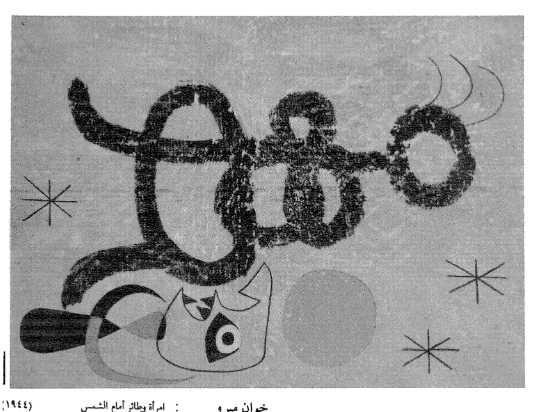
وواضح المتسمات في الأدب والفن .. الملمح الثاني لمنجز الفن الحديث والذي يتواشج فيه مع المعطى الفكري والفلسفي للابداع الحداثة بشكل عام .. انه فن ضد (الفن) باستمرار .. انه فن ضد نفسه طول الوقت هو في حالة صراع ونقض دائمين لحلوله ومكتشفاته وتقنياته ورؤاه ومكتسباته وطرائقه واساليبه ووسائطه على كل المستويات .. وهو بهذا المعنى فن ملتزم بحقيقته، وفن اجتماعي حتى .. اذا فهمنا آليات المجتمع الحديث على انها جدل الحركة لا السكون، وديناميكية التحول والتغير في الزمكان .. ولعل من ملامح هذا الفن الحديث ايضا، انه لم يعد فنا للعلوي والمطلق والمكرس والمعجز والكلي في الفكر والروح .. بل هو فن الجزئي والصغير والمهمش والعابر والمصادر، وهو لذلك اكثر واقعية - على عكس ما يبدو - من فنون الواقعية الفجة في مراحل سابقة كلاسيكية ورومانتيكية، فهو لم يعد يتوقف بازاء (مثالات) الواقع الخارجي البارزة ذات النزوع الارسطي او الافلاطوني .. وانما يفتح الباب على مصراعيه لرصد واقع اكثر عمقا ومعنى وجمالا .. هو واقعه الداخلي المليء بالتصورات والاحلام والاوهام والاحباط ولغة اللاوعي من ناحية والذهنية والمنطقية والرياضية والهندسية من ناحية اخرى، وهو واقع جديد يحيل فيه الانسان بما هو وعيه الحداثي ذاك مكانة تزداد تضاؤلا وانكماشا باستمرار .. هل قصد كاندنسكي لذلك بقوله " الفن الحديث اقل استجابة للعين واكثر استجابة للروح " .. تأمل .. واقترب



ڤاسيلى كاندنسكى : اللون الوردى الحادّ المسالم (١٩٢٤) .

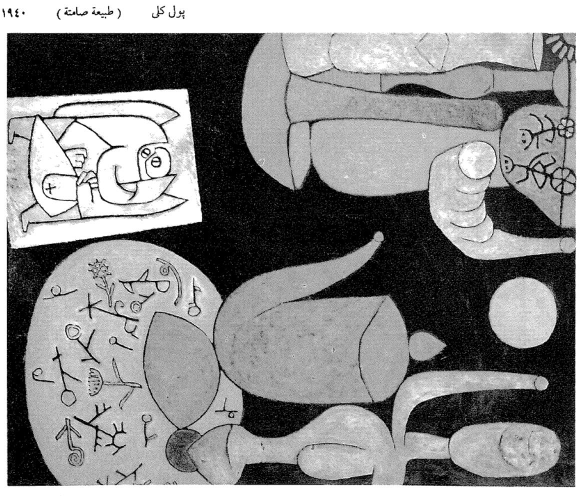


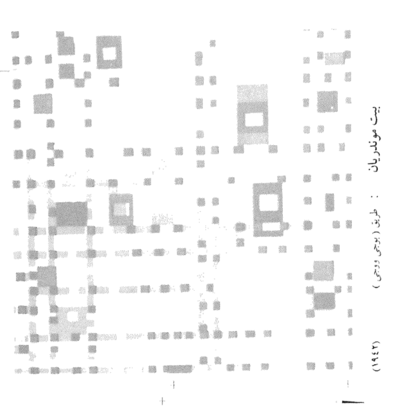
فرناند ليجيه : الخروج : الاحتفال (١٩٤٨)



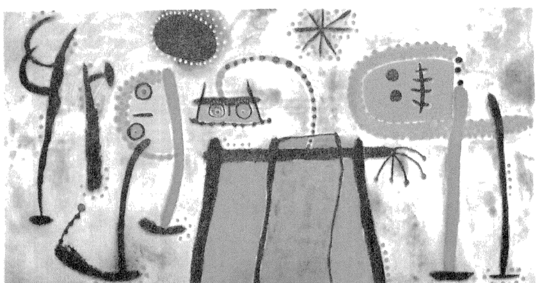
خوان ميرو : امرأة وطائر أمام الشمس (١٩٤٤)

بول كلى   (طبيعة صامتة)   ١٩٤٠



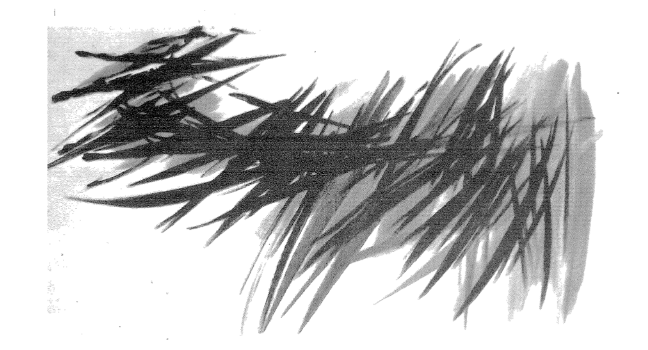


بيت موندريان : طريق (بوجي ووجي) (١٩٤٢)



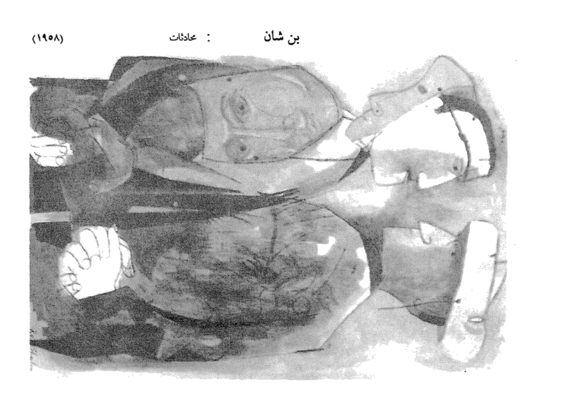
خوان ميرو : تصوير (١٩٥٣)

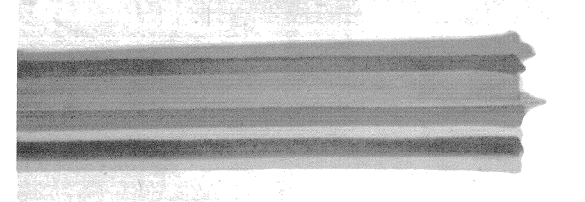
ڤيزاريللى : جوثه (١٩٥٨)



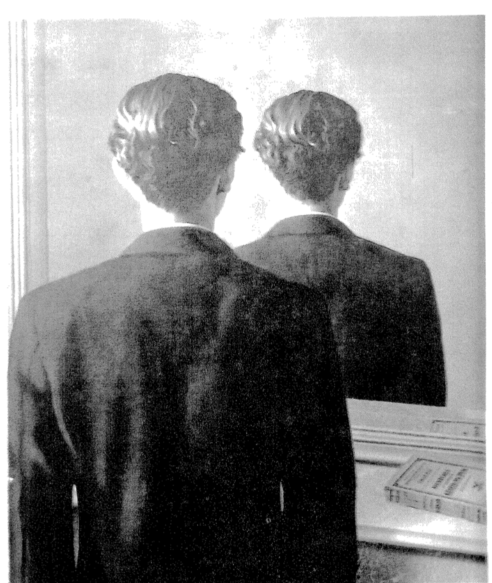
هانز هارتونج : ت ١٩٥٨ ــ ٤ (١٩٥٨)

بن شان : محادثات (١٩٥٨)





موريس لويس : درجات السماء **(١٩٦١)**



ماجريت : إعادة إنتاج الممنوع (١٩٦١)

أحمد مرسى

ما بعد الحداثة

الانتحالية والمحاكاتية في الفن

في أوائل القرن العشرين شرح فاسيلي كاندنسكي الاهتمام بالفن «الفطري» كترياق لقمع الروحاني في ثقافة مادية . وقد تجلى الميل الذى حدده خلال النصف الأول من القرن في أعمال التكعيبيين والحوشيين والتعبيريين ، ثم في التعبيرية التجريدية التى اعتبرت عمل الفن كيدا وجوديا للذات في مواجهة عالم خالٍ من الإنسانية . وعلى الجانب الآخر ، توازن هذا الجانب الرومانسى للحداثة مع اتجاه كلاسيكي قوى بصورة متساوية .

وعلى سبيل المثال تطلع كوربوزييه إلى القدماء من أجل عمارة جمعت بين الشكل والوظيفة على نحو متقن في أسلوب هندسة بحت عقلاني — وترتبط آراؤه عن طبيعة الرياضيات المتعدية ـ مثل آراء بيت موندريان .بالاراء الفيثاغورية والافلاطونية في المعدّلات الموسيقية التى تعكس هارمونية اكبر في العالم .

وفي العقود الأخيرة أصبح من الافتراضات الدارجة أن تحوّلا ثقافياً أساسياً حُدث وأننا نمرّ الآن بمرحلة يطلق عليها «مابعد الحداثة» .

وكأنّ أعمال وأساليب الفنانين الأخيرين التى عنى بها النقاد والمنظرون من أجل تأكيد هذا الاعتقاد كانت تختلف اختلافاً بيّناً عن الأعمال الأخرى التى عنى بها الحداثيون الأرثوذوكس ! فهى لم تُميّز بالنظام الكلاسيكي ووضوحه ولا بتأكيد الذات الرومانسى ، بل بما أسماه المعمارى روبرت فنتورى «التعقيد والتناقض» . ويقول سيلفيو جادچي أن فنتورى نفسه يميل إلى الأساليب النمطية والباروكية والروكوكية والأساليب المعقدة والمتناقضة ، وفي بعض الأحيان النزوية من النزوة التى تتعدى الجدية العالية للحداثة الأرثوذكسية وعاطفتها . ولاغرابة إذن أن يبدى ميشيل فوكو اهتماماً جديداً بلوحة الفنان الأسبانى الباروكى ، دييجو فيلاسكيز لاس منيناس — (١٦٥٦) — التى يرى أنها ، مثل كثير من أعمال الفن المعاصر ، لايمكن

نسبتها تماماً إلى الثنائية الكلاسيرومانسية . وقد اقتبسها وعارضها فنانون بصريون ، بما فيهم بيكاسو«الذى رسم فى ١٩٥٦ أكثر من ٤٠ تنويعاً عليها ، وانتج شريط فيديو واحد على الأقل على أساسها ، ولم يكتب عنها مؤرخو الفن فحسب ، بل كتب عنها أيضاً فلاسفة ومنظرون للفن والثقافة ، من بينهم محلل الثقافة الفرنسى ، **ميشيل فوكو** ، الذى يبدأ كتابه «نظام الأشياء . آركيولوجيا العلوم الإنسانية » بدراسة هامة عن «**لاس منيناس**» . ومنظر عملية الحديث الأمريكى ، جون سيرل الذى كتب تحليلاً مماثلاً عن تناقضاتها البصرية .

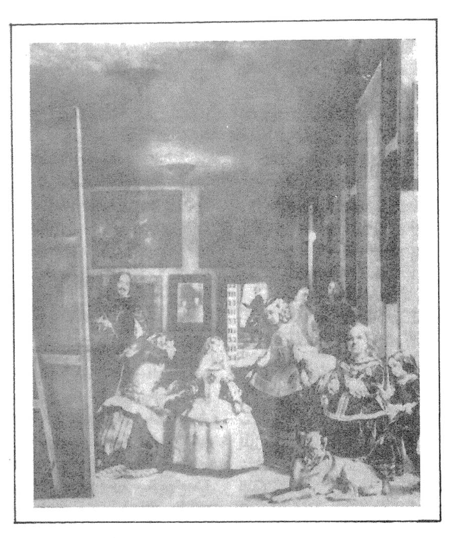
ويُعزى اهتمام الفنانين والمنظّرين المعاصرين بلوحة فيلاسكيز إلى إمكان اعتبارها اختياراً و«تمشكلاً» لمعتقدات منظور عصر النهضة والكلاسيكية . ويضمّن فى هذا الاختبار لمعتقدات التصوير تساؤل إبستمولوجى وأونتولوجى أكبر للطرق الكلاسيكية للمعرفة والفكرة ، التقليدية عن الذات . فلوحة «**لاس منيناس**» تبدو للوهلة الأولى أنها تنسجم مع قواعد منظور الرينسانس ، ولكنها من خلال الفحص الوثيق لجوانب بنيتها تبدو متناقضة فى إطار تلك القواعد .

وبطبيعة الحال ليس هنا مجال الخوض فى التفسيرات والقراءات المختلفة للوحة ، تعزيزاً للاستنتاج إنها سابقة وبشارة لما يسمّى اليوم بـ **مابعد الحداثة**، وسأكتفى بمقتطفات من تلخيص **سيلفيو جادچيو** ، (الحداثة ومابعد الحداثة ــ دراسة لفنون وأفكار القرن العشرين) .

إن لوحة «**لاس منيناس**» تتعامل مع مشاكل التمثيل والترميز وهى تفعل ذلك بطريقة لها تأثيرها على فهمنا للفرد وعلاقة الفرد بأشكال السلطة التى توجد خارج الذات . ولاس منيناس هى مايمكن أن يُسمّى اليوم «بتفكيك» معتقدات الرينسانس ؛ وهى تفسّر الفضاء الكلاسيكى بطريقة تعرّى تناقضاته وحدوده . واللوحة كما يراها فوكو هى «تمثيل ... التمثيل الكلاسيكى» . ويشير **هيوبرت درايفوس وپول رينبو** ، فى كتابيهما عن فوكو إلى «أن الناقض الرئيس للوحة يتصدى لاستحالة تمثيل فعل التمثيل ومن ثمّ تكشف اللوحة حدود النظام الكلاسيكى فى فهم وتمثيل الواقع» .

ولأن لاس منيناس لاتستطيع أن تمثل فعل التمثيل استناداً إلى قراءة فوكو ، تفصّل ، بدلاً من ذلك ، وتمثّل بصورة مفردة مكونات الفعل الرئيسية الثلاثة : الفرد وهو يقوم بخلق التمثيل (الفنان ، على الجانب الأيسر ، فى لحظة توقف بين ضربات الفرشاة ولكنه ليس منخرطا بالفعل فى عملية التصوير والمشاهد أو الجمهور ، (الشخص الواقف فى عتبة الباب) ، وموضوع العمل (الزوجان الملكيان ، مُثلا بطريقة غير مباشرة من خلال المرآة) . وفضلاً عن ذلك ، يتكشف تعقيد وغموض المشكلة من خلال تفاعل النظرات داخل العمل ، حيث تنخرط أدوار الشخوص داخل اللوحة وشخوص الجمهور الحقيقى للوحة فى مجموعة من العلاقات المعقدة والمتحولة للمشاهِد والمشاهَد ، والفاعل والمفعول ، والفنان والجمهور .

إن جوانب التعقيد والتناقض التى لاحظها فوكو فى لوحة فيلاسكيز الشهيرة ، هى التى جعلت هذه اللوحة بعينها ، وليس الفنان نفسه ، بشارة لما بعد الحداثة وقد حرصت على سوق هذا المثل لتأكيد جانب الإشكالية التى ينطوى عليها هذا المصطلح الغامض فمن المؤكد إنه لايشير إلى فن يعبّر عن فلسفة محددة ، بقدر مايشير إلى رؤى واتجاهات ومفاهيم متناقضة لايجمع بينها إلا هذا التناقض والاختلاف .



لوحة الوصيفات للرسام دييغو فيلاسكيز.

وباختصار شديد ، يمكن القول إن الجديد الذى أضافته مابعد الحداثة إلى الحداثة هو، إما انها وسّعت المبادىء الحداثة إلى أبعد مما وصل إليه الحداثيون انفسهم ، أو لإنها رفضت هذه المبادىء .

ولاشك أن هذا التعريف نفسه ينمّ عن تناقض بقدر ماينمّ عن الاختلاف حول مفهوم المصطلح . وتاكيداً لهذه الحقيقة ، إن كانت هناك اية حقيقة على الإطلاق ، يعتقد **چيرالد جراف** إن مابعد الحداثة هى استمرار للرومانسية والحداثة ، وإنها ببساطة قبول اكثر صرامة وتناسقاً وأمانة لتضمينات التشككية الحديثة . وعلى الجانب الآخر ، يعرّف كريستوفر باتلر مابعد الحداثة بحقبة مابعد الحرب العالمية الثانية ، ويعتقد إنها تتعلقّ بخلق لغات فنية جديدة تتميّز تماما عن لغات الفن والادب الحداثيين .

ومن ناحية آخرى يؤكد **چون راچكمان** إنه بالرغم من اتساع رقعة الاهتمام ، على المستويين التنظيرى والتطبيقى لما بعد الحداثية خلال اقل من عقد حيث أصبحت موضوع مسلسلات لانهاية لها من حلقات الدراسة والانثولوجيات التى يتنافس بعضها مع البعض على أن تكون دولية ومتداخلة الموضوعات / حتى أصبحت خطاباً مألوفاً / لاتسودها نظرية مفردة أو منظر واحد . فهى لاتشمل مدرسة فكرية . وأولئك الذين ساعدوا فى إدخال / مايسميه المؤرخ / بالخانة ، أخذوا يشعرون ، على نحو متزايد ، وبصورة سيئة ، بالدهشة بسبب مصيرها .

فنجاح «الخانة» لا ياتى من تماسكها فهو على عكس ذلك ، يستخدم ليشير إلى مجال من الأشياء متنافر ومرن . ويمكن أن توجد خصوصية الخانة ، فى تاريخها ، فى الطريقة إلى بدأت بها ، وتطورت وسادت فى العديد من المؤسسات الثقافية . ومن ثم ، يمكن أن تكون دراسة الخانة اكثر كشفاً من دراسة الشىء ويقول ايضاً إنها يمكن أن تدرس على نحو ما أسماه (فى الاشارة إلى فوكو) بـ «المعيارية التاريخية» .

ويقترح راچكمان مضيفاً إلى اجتهادات المنظّرين والمؤرخّين الأخرى المختلفة إرجاع الظهور المصطلحى لما بعد الحداثية إلى ١٩٧٥ ــ ١٩٧٦ . ولكنه يضيف تحسّباً للوقوع فى خلاف يتطلب الدفاع عن استنتاجه إن المصطلح استخدم لأغراض مختلفة ومتعددة قبل ذلك التاريخ بكثير . ولكن هذه الاستخدامات لم تُفرز المجال الهجين للنظرية الاجتماعية والنقد الادبى والدراسات الثقافية والفلسفة ، الذى ساعد فى تحويل المصطلح إلى بطاقة صحفية تدلّ على نفسها .

فقد شهدت سنة ١٩٧٦ ، من بين اشياء أخرى ظهور مجلة «اكتوبر» الأمريكية التى لعبت دوراً رئيسياً فى إدخال منظورات نظرية جديدة على مناقشة الفن فى أميركا . وكان هناك فى ذلك الوقت ، شعور بالاستياء فى عدة دوائر من خانة الحداثة فى الفنون ، ورغبة فى الذهاب إلى مابعدها . وقد كانت الحداثة تبدو كمفهوم تقييدى معيارى كان المرء يسعى إلى الانعتاق منه . وقد حدّد المؤرخ فترة ١٩٧٩ ــ ١٩٨٠ كأفضل تاريخ لانطلاق خانة مابعد الحداثة الذى نسخ الحداثة . ففى هذه الفترة ، أعطى فريدريك چيمسون معنى أوسع للمصطلح ، كما فعل **چان فرانسواليوتار** الذى ادخل إلى المناظرة **يورجن هابرماس** وفى النهاية **ريتشارد رورتى** . وبدأت مابعد الحداثية تصبح تسمية لنظريات اجتماعية وفلسفات متضاربة ، وبدأت الخانة هجرتها إلى كثير من المجالات والبلدان .

وفى دراسته المكثفة «**مابعد الحداثية فى إطار معيارى**» **فلاش آرت** ، الطبعة الدولية ، عدد ١٣٧ ، سنة ١٩٨٧ ، عدد **جون راچكمان** الهجرات الفكرية للمصطلح ، ولايهمنا فى هذا المجال إلّا الهجرة الأولى . إذ يقول إن المناظرات الفلسفية والثقافية الباريسية خلال العشرين سنة الأخيرة مثلت التأثير النظرى الرئيسى فى الخطاب مابعد الحداثى الأمريكى . ومع ذلك ، رفض **فوكو** الخانة ، واحتقرها **جواتارى** ، ولايستخدمها **ديريدا** ، ولم يتسن لكل من **لاكان وبارت** أن يعيشا ليعرفاها ، وكان ألتوسر فى ظرف لايسمح له بمناقشتها . اما ليوتار فقد عثر عليها فى امريكا ، وكان قبوله لها علامة على إن باريس لم تعد تسيطر على دلالة فكرها الخاص.إن مابعد الحداثية هى ما علم الفرنسيون أن الأمريكيين يطلقونها على ماكان يفكّرون فيه .

ويرى **راچكمان** أن الأسلوب مابعد الحداثى يعنى استنساخ ومزج أساليب سابقة وهو يُقدّم كإنكار لوجهة النظر الشكلانية التى تعتبر إن الحداثية تكمن فى تطهير خامات الفن إلى عناصرها الأساسية . وهو لايعترف بنقاء أية خامة . إنه الفن الذى يوضح هذا الاقتراح — فن لا-نقاء الفنون ،فن مزج الوسائط أو الخامات ، فن «**البريكولاچ**» ، أو فن إلقاء الأشياء المتنافرة معاً . وهو يؤكد أنه لم يعد فى وسع عمل الأصالة أو العبقرية المعزولة أن يوسّع إمكانات خاصة. لايمكن أن توجد مثل هذه الأصالة ، ولا يستطيع أحد أن يبتدىء عمله من نفسه .

إن استعراض اللانقاء فى فن الانتحال أو المحاكاة يتقدّم الأيديولوجية إذن . وتتبنى الأيديولوجية من الحداثية أو الشكلانية فكرة زيادة تقليص الفن إلى عناصره الأساسية ولكنها تقلب هذه الفكرة فى إعلان عدمى آخر رؤيوى إن العملية قد بلغت نهايتها . وبتقليص انفسهم إلى أكثر عناصرهم بدائية يستنفذون بذلك إمكانية المزيد من الابتكار ، ولن يكون فى الوسع تحقيق أىّ تقدم . ولن يتبقى إلا الاقتباس والترقيع يقدّمان نفسيهما كدليل على ما أسماه دوشامب من قبل موت أو نهاية الفن . ويقول **راچكمان** أن الفن الخالص لايمكن أن يكون له مستقبل ، ولكن تبقى هناك إمكانية فن المحاكاة الخالص لما كان عليه الفن ذات يوم . وبذلك لايستطيع الفن بعد اليوم أن يقدّم نفسه كإشعار مسبّق أو امل فى حضارة أفضل ولكنه يستطيع أن يبيّن أن التيقن من هذا الأمل لم يعد ممكناً ، على الأقل فى الفن .

وكان يبدو إن **چان بودريار** هو الذى يقدّم نظرية عامة لهذا الإنهاء لإمكانيات الفن . ويمكن أن يكون ذلك جزءاً من عملية لإنهاء الواقع نفسه الأكثر عمومية فى عالم مبتذل من المحاكاة اللانهائية .

وفى الحقيقة ، يمكن إرجاع هذا الاتجاه المحاكاتى إلى ماقبل نظرية بودريار على أيدى فنانى **حركة البوب** فى الخمسينيات وبصفة خاصة **آندى وور هول** الذى كان ينقل صوراً فوتوغرافية مطبوعة بالصحف إلى سطح اللوحة بالطباعة بطريقة الفوتوسيكلسرين ، الطباعة الفوتوغرافية بشاشة الحرير ، وهى عملية آلية كان آندى وورهول يعهد إلى مساعديه بالقيام بها . ومن أشهر هذه الاعمال لوحات «علب حساء ماكدونالد» .. وبورتريهات ماوتسى تونج ومارلين مونرو وكان ليشتنستين ينقل نقل مسطرة رسوما من مسلسلات الكرتون الشعبية .

ولكن **الانتحالية** appropriationism أو **المحاكاتية** Simulationism لم تظهرا كشركة تدعى الاستلهام من

نظرية بودريار إلّا فى الثمانينيات مع بزوغ فنانى **الإيست فيلدج** ، ومن بينهم ، على سبيل المثال لا الحصر ، **شيرى ليفين وجيف كونز، وفايسمان** وغيرهم ، تحت اسم مدرسة **الإيست فيلدج** أو **النيوچيور** الهندسية الجديدة .

وكانت **شيرى ليفين** قد لفتت أنظار النقاد عندما عرضت صوراً فوتوغرافية لصور فوتوغرافية معروضة لمصورين معروفين ، ولكن أعمال هؤلاء الفنانين قد أحيت مع ذلك التجريد الهندسى الذى شاع فى الستينيات تأثير الفنان الهولندى الأصل **موندريان** .

وتقول ليفين فى حديث مع مجلة «فلاش آرت» الدولية ١٩٨٧ ان المضمون فى أعمالها هو «الاستياء الذى يخالجك لإحساسك بأنك شاهدت ماتراه من قبل وهذا الاستياء الذى تشعر به أمام شىء ليس أصيلاً تماماً هو بالنسبة لى موضوع العمل الفنى ولكن زملاء الفنانة الآخرين يؤمنون بأن أعمالهم المنتحلة تمثل إضافة للتراث الإنسانى وأنها ليست ردة على الإطلاق .

والمهم إنهم ــ **چيف كونز وماثير فايسمان وستاينيك** الخ ــ يستمدون هذه الثقة من كتابات **چان بودريار** وبصفة خاصة كتابه «**المقلّدات**» .

يقول **بودريار** «لم يعد الأمر يتعلق بالتقليد أو إعادة الاستنساخ أو حتى المحاكاة بغرض التهكم ، بل هو بالأحرى مسألة إحلال رموز الشىء الحقيقى محلّ الشىء الحقيقى نفسه . وهى عملية لردع إية عملية حقيقية بواسطة بديلها التشغيلى . وهو ماكينة وصفية متقنة شبه مستقرة ، قابلة للبرمجة ، توفرّ كل رموز الشىء الحقيقى وتعوق جميع التغيرات . ولن يتعين مرة أخرى فرز الحقيقى على الإطلاق فهذه هى الوظيفة الحيوية للانموذج فى نظام الموت . أو بالأحرى للبعث المتوقع الذى لم يعد يترك اية فرصة حتى فى حالة الموت .

لكن الناقد **جونسون** يرد على **بودريار** بقوله إن هذا يؤدى إلى خسران المرجع والمرجعية الذى ينشىء المعنى .

هناك احتمالان : إما إنّنى اعمل كمرجعية جدية (وهى دائما متعة) ؛ وهناك سوء فهم للمحاكاة أو إننى اعمل كموضع محاكاة (يعامل المرء بودريار كما يعامل **موندريان** او **رينوار** ولانه لايستطيع أن يفعل شيئاً آخر ، يعطى المرء كلّ علامات **بودريار**) وعندئذ لا استطيع إلّا أن اقف على مسافة معينة ، بدون أن احاول زيادة على ذلك أن احتفظ باية طهارة أو أن ادّعى إننى على صواب وإنهم مخطئون . وبإيجاز شديد دعنى إقول إنه ليس هناك فن محاكاة هى ليست اكثر من وجود فن غواية ــ إن المحاكاة نفسها هى فن ، والغواية نفسها هى فن» .

ولايكتفى **چونسون** بهذا الرد ، فيعود يسأل بودريار الذى يعتبر فى الولايات المتحدة منظراً لما بعد الحداثة عما إذا كانت نظريته عن المقلدات والمحاكاة ، وعن الغواية ونشوة التواصل تمثل تصويرا متقنا لما بعد الحداثية .

فيقول **بودريار** لا استطيع ان افعل شيئاً ضد هذا التفسير «مابعد الحداثى» إنه فقط كولاج ، لاحق posteriori.إن افكار المقلدات ، والغواية والاستراتيجية المميتة ، تنطوى على شىء «ميتافيزيقى» معرّض للخطر (بدون الرغبة فى أن اكون جاداً للغاية) ، يقلصه «مابعد الحداثيون» إلى موضة ثقافية ، أو إلى عرض لفشل الحداثة (modernity) وبهذا المعنى ، إن مابعد الحداثية هى نفسها حقيقة مابعد حداثية : إنها الانموذج الوحيد للمحاكاة السطحية ، وهى لا تشير إلى أى شىء فيما عدا نفسها . وهذا فى هذه الايام ، يضمن لها ذُرّية مديدة !

نيـويورك

أحمد عبد الحليم عطية

ما بعد الحداثة

نهاية سؤال القطيعة

نستطيع فى مجال الفلسفة أن نشير إلى جهود كثير من المفكرين العرب ساهموا فى طرق أبواب الحداثة تحت اسم التفكيكية وفلسفة الاختلاف . وكان عبد الكبير الخطيبى أول من سلك هذا الاتجاه فى كتابه النقد المزدوج تلاه فيما بعد عبد السلام بن عبد العالى فى كتابيه « التراث والاختلاف » و « أسس الفكر الفلسفى المعاصر ، مجاوزة الميتافيزيقا ».. ومطاع صفدى الذى كرس جهوده فى أكثر من جبهة ثقافية للفلسفة الجديدة فى مجلات : الفكر العربى المعاصر ، العرب والفكر العالمى ، وفى مشروع الينابيع لنقل نصوص هذا الفكر وفى كتابيه « استراتيجية التسمية » ثم « نقد العقل الغربى » ؛ الحداثة وما بعد الحداثة ، موضوع هذه الدراسة ، وكل من هاشم صالح وكاظم جهاد وعبد العزيز بن عرفه .

وإذا كان من الصعب رصد الجهود المختلفة التى تناولت ما بعد الحداثة نظراً لعدم تحدد المفهوم فى ثقافتنا العربية المعاصرة ، فقد بذل النقاد جهداً كبيراً فى تناوله تحت أسماء متعددة تارة باسم « النقد الجديد وأخرى باسم « التفكيكية » ، وانصبت معظم جهودهم فى مجال الترجمة خاصة فى اللغة والأدب والنقد . فقد ترجم صبرى محمد حسن كتاب كريستوفر نورس « التفكيكية النظرية والتطبيق » ١٩٧٩ ، كذلك نقل رعد عبد الجليل جواد الفصل الأول من نفس الكتاب بمجلة الثقافة الأجنبية ببغداد ، وتناولته بالتعليق والدراسة سمية سعد بمجلة فصول القاهرية وترجم يوئيل يوسف عزيز كتاب وليم راى « المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية » ، وتناول الناقد العراقى عبد الله إبراهيم التفكيكية فى دراستين صدرتا بالمغرب وغيرهما .

أما فى مجال الفلسفة فنستطيع أن نتوقف أمام كل جهود من عبد السلام بن عبد العالى ، الذى يرى أننا لا يمكن أن ننظر إلى التراث إلا بمنطق الاختلاف ، أمّا عبد الكبير الخطيبى فيدعو إلى نقد مزدوج ، ينصب علينا

كما ينصب على الغرب ويرى ضرورة تفكيك مفهوم الوحدة التى تثقل كاهلنا والكلية التى تجثم علينا .. ويرى أن علينا أن نفتح المجال لفكر يتخلى عن الذاتية ليتمسك بالاختلاف » .

أما « **مطاع صفدى** فينطلق كما يتبين من برنامجه المنشور فى العدد الأول من مجلة الفكر العربى المعاصر بعنوان « مركز الإنماء القومى واستراتيجية التنمية » ، من محاولة إعادة النظر فى أزمة الثقافة العربية المعاصرة يتلمسها فى النتاجات التى أصدرتها ويبحث عن مقوماتها وحصيلة آثارها فى تقدم الوعى العربى . ويحاول أن يفتح نوافذ على العالم من معاناة الثقافة والمثقفين لدى الغرب ليكشف عن عوامل اتفاق وتمايز بينها وبين المعاناة عندنا (العدد الأول ص ١٢) . وهو يبشر بالحداثة ويزهو بانتشارها الكاسح .

وبالإضافة إلى ذلك نجد « مشروع مطاع صفدى للينابيع » ، الذى نقل عدداً كبيراً من نصوص الحداثة فى مقدمتها المؤلفات الكاملة **لميشيل فوكو** ، التى ساهم فى ترجمتها ومراجعتها وتقديمها للعربية .

ويكتب « على هامش النص » عن **الحداثة البعدية** فى تقديمه لترجمة كتاب فوكو « الكلمات والأشياء » : « إذا كان ثمة من تاريخ لمولد **الحداثة البعدية** سيكون هو لحظة الكشف عن هذا المشروع الثقافى الغربى فى أوج تعارضه ووحدته الكيانية معا بين ميتافيزيقيتة واركيوجوليته بين منهج للتمثيل ، وللتشميل وآخر للتخصيص بين سلطة لامتناهية لفكر اللا متناهى ومعاييره وعقائده وبين ما يسمى باسم عام للمتناهى ، هذا الشىء الذى لا يمكن القول عنه إلا بخصيصة واحدة وهى أنه المختلف » (ص ٩) .

ويأتى كتابه « **نقد العقل الغربى** » فلسفة الحداثة وما بعد الحداثة ، والكتاب واسطة العقد فى مؤلفات مطاع صفدى ويتكون الكتاب من خمسة اقسام كل منها من مكون عدة فصول ، وتدور الأقسام على التوالى حول : عتبات الحداثة ــ نقد النقد ــ القوة القووية ــ فلسفة القطائع ــ عصر الحداثة البعدية والخاتمة ما بعد نقد النقد ، الحداثوية البعدية مع مقدمة هامة عن : « التأسيس فى المختلف » ومدخل « فى السؤال العربى للفلسفة » .

يرى **صفدى** أنه إذا كان ثمة مدخل حقيقى لفهم العقل الغربى ، فهو صراعه مع الحداثة . وكانت قصة هذا الصراع تعنى قصة نقد العقل الغربى لذاته باعتباره هو العقل دون أية تبعية أو تخصيص . وهى قصة نقد هذا النقد كذلك ، ولعل نقد النقد يشكل أهم خصوصية لهذا العقل الغربى (ص٥) لقد كانت صفة العقل الغربى الأولى ، والتى منحته الريادة والقيادة ، أنه هو العقل ــ الذى ــ ينقد دائما ، وأول ما ينقد هو ذاته . يقول : « لقد اخترنا نحن فى هذا الكتاب أن نقرأ العقل الغربى كما قرأ هو ذاته وكما عرف هو خصائصه ، وأن نقرأ نقده هو لأنظمته المعرفية ونتاجاته المتتابعة ثم تحولاته عنها ، وأن نقرأ نقده لنقده وحداثة المتناهى عندما تعفو على آثار حداثة اللا متناهى ، وصولاً إلى ساعة العقل الأخيرة عندما يواجه نفسه عارياً من كل مخترعاته السابقة .

كان الانفكاك عن الواحد الثيولوجى منطلق الحداثة ، لكن الواحد الذى أنزل إلى الأرض غدا أرضيا وحسيا ومحركاً من داخل عضوية المشروع الثقافى الغربى ... حتى الحداثوية البعْدية هى لحظة وداع ذاتها وكانت مهمتها أن تحقق تصفية حسابات الحداثة عبر قطيعاتها كلها . وقد أوشكت على إنجاز المهمة وهى تقف الآن ليس فى مواجهة التخوم ، بل تقف فوق أطرافها الأخيرة لتنظر

إلى ما وراء الأفق كما لو أن الألف الثالثة ستكون عصر القطيعة المطلقة .

إن فلسفة الأختلاف قد نجحت فى ألا تجعل من نفسها مذهباً وألا تدخل الأكاديميات والمتاحف وحافظت على استقلالية سؤالها .

ويطرح « **صفدى** » سؤالاً هاماً ، هل كنا نعرف العقل الغربى حقاً نحن العرب ، ومعنا كل الحضارات الأخرى المنفية من خطاب المشروع الثقافى الغربى . لقد حاربناه نحن كذلك بدورنا ، لكن دون أن نكسب منه لاثروة ولا استعماراً معاكساً ، بل فزنا منه بإعادة إنتاج لعزلتنا ، وسميناها استقلالاً ، فى حين كان الغرب (يغربن) العالم كله ويستولى علينا عبر انبهارنا بما هو مختلف عنا ، فى أشيائه وألاعيبه وتقنياته . كل ذلك دون أن نعرف سر قوته الحقيقية . علينا أن نشرع — على الأقل — فى فهم الآخر ذى الحضور المكتسح لخشبة المسرح اليومى كله : وأن نقرأ العقل الغربى بعينيه ، فهذا يعنى أن نصحبه عبر رحلاته المتلاحقة فى نقد ذاته ونقد نقده . حتى لا نخال أننا نرى هذا العقل إلا وهو فى حالة مفارقة مُطَّردة لتسمياته ومواقعه ، فهو يوجد فى نقده وليس فى موضوعه .. وفى الوقت الذى جرب هذا العقل كل أدوات تحليله وتفكيكه فإنه لا يمكن اختلاق المعارضة من خارجه إن لم تكن ذات معاصرة وجدانية من داخل خطاباته نفسها . ومع ذلك فإن قصة العقل الغربى مع ذاته ليست أمثولة للآخرين ولا أنموذجا للتقليد . لكنها هى كذلك قصة للعقل قابلة لأن تكتب بغير حروفيتها الأصلية ، وأن تقرأ بغير عيون أبطالها وألسنتهم وحدهم . فهى تبدو كما لو كانت قصة لكل عقل يفارق الامتثال ويقرر المغامرة فى مجهوله الخاص . عند ذلك فقط يصير نقد العقل الغربى هو نقد العقل العربى

ويتساءل كيف يستطيع العربى الممنوع من السؤال والمستعبد من قبل الخطاب الأيديولوجى السائد أن يحس بأن له ثمة كيانا !! إن المشكلة بالنسبة للتنوير العربى المعاصر ، تكمن فى انه لا يعى بعدُ أنه مطلوب إحداث قطيعة مزدوجة فى لحظة نهضوية واحدة مع غياب الطبيعة الأصلية (الطابعة) وراء الميثولوجيا اللاهوتية ..مع غياب الطبيعة الثانية (المطبوعة) وهى العقلانية الغائبة كذلك وراء مصطلح التقنية بصورتها الاستهلاكية الاحتكارية إن افتقاد المشروع الثقافى العربى للطبيعة فى كل مرة تدفعه فيها بعض ظروف معينة نحو محاولة طلبها وتحسسها ، جعل المشروع يعوم فى الفراغ . بينما أحدث المشروع الثقافى الغربى قطيعة واحدة حاسمة مع (ما قبلية) تاريخة الحديث ، لذلك استطاع أن يدخل عصر حداثة مستمر دون أن يشحن وراءه ما يعيق قدرة النقد والمراجعة الدائمة ، بحيث تبقى سلطة التنوير دائما أعلى من كل سلطة للأمر الواقع .

ويخبرنا صفدى فى الخاتمة تحت عنوان « نحو قطيعة الفراغ » ، أنه لا يمكن للحداثة البعدية أن تحقق قطيعة مع الحداثة مثلما حققت الحداثة قطيعة مع النظام المعرفى القديم ، عاشت الحداثة على أطروحة القطيعة بينما تجىء الحداثة البعدية فى أرض سهلة مستوية لا تكاد تحتاج حتى إلى ذكرى نقائضها . فهى لا تطالب بالقطيعة ، لأن ما كانت ستطالب به قد تحقق وصار من مخلفات الماضى . ولعل من أهم ما يؤكد الملامح الأساسية للحداثة البعدية أنها لم تعد تقنع كما كانت تفعل ثورات الحداثة السابقة بمجرد خلق المعارك الأيديولوجية على هامش التحولات التقنية . بل إن الحداثة البعدية لا تجد أمامها اليوم ما يشكل عقبات أو حواجز تمنع انتشارها إلى مختلف مجالات الحياة بدون أن تفتح جبهات من الصراع الايديولوجى المعهود .

محمد سليمان

قصيدتان

١ - بورتريه

المقعد الفارغُ والزجاجة الممتلئة
ينتظران الشيخَ
يعرفان أنه يجيء من حِلْميّة الزيتون ماشيا
وأنه يمرّ بالحارات كي يكلم الأطفال عن رامبو
وأنه سيشتري جريدة المساءِ
يمسح الحذاء في الممرِّ
ثم يمنح الأكشاكَ بعض وقتهِ
وأنه سيعبر الميدان وحدَهُ
ووحدَهُ سينحني على الرصيفِ عند نقطة بِعَيْنِهَا
لكي يلُمّ صورة الميدانِ
يعرفان أنه سيدفع الغبار بالجريدة التي اشترى

وأنه سيأكل الجرجيرَ

أو يصب من زجاجةٍ بحرا

وأنه سيفتح الشباك للعصفورِ

يركب القطار حاملا قصائد المر

والشوارعَ التى تليه أو تصب فيهِ

دائما يبحث عن صداهُ

ظلّه الذى يسير فى مدينة أخرى

ودائما يريح خلف مقعد عصاهُ

يكتفى بوجبةٍ واحدةٍ

ويقرأ القصائد التى تفتحت فى الركنِ

مرّة بلهجة الغازى

ومرة بلهجة المهزومِ

يعرفان أنه سيسأل الجندى عن منزلهِ

وأنه سيشتم الذين غافلوهُ

يعرفان أنه فى الليل ـ عادةً ـ يتوهُ

فى الصباح سوف يشترى للبط ترعة بنصف

راتبهِ

وفى الصباح سوف يشرب الينْسونَ

أو يُعِدّ للصغير كرةً

من جورب يلبسَهُ

٢ ـ فضفضـــه : كأنه الجنون من مغارة ينْسَلّ
أو جرادُ الزيتِ
مرّة كنت غلاما
ترعة القاصِد مازالتْ
وشَعْرُ البِنْتِ والمدرسة التى يَلُفها الفراشُ
اذكر الطابورَ
والديوك فوق السورِ
واسلمى يا مصرُ
جدتى كانت هناك دائما تردِّد النشيدَ
مرّة شاكستها فعاقبت مُعلِّمى
وعندما حفظت جزء عمّ
قلت كِلْمتين عن مُوَحِّد القطرينِ
كافأته بالفطيرِ
فجأة شاختْ
وفجأة كبِرْتُ
صرت فى مدينةٍ رقماً
وفجأة تشقّقتْ مياهُ النيلَ
اعلنت ولاءها الأشجارُ للآبارِ
فجأة صار الغبارُ سُلّماً
انا حزينٌ

رُبما لأننى ضيَّعتُ أسنانى

وربما لأن ما حولى

يهُدّنى

الصيف صار لهباً

والبرد مِنْشار

وربما

لأن أطفالاً لهم ملامحُ الذئاب

يهبطون من دمى

خزعل الماجدى



ازرع يدك واقطفها

- امام هذا الشَّعر الطويل الملتهب بسواده
سَجد المقص

- عندما تصبين العسل
تسقط أصابعك معه

- أخو المطر هذا
فكيف لا أحبه

- وأنت تدخنين
تلسعين ظهر حيوان راقد فى أعماقى

- من هول الليل لمعت سيوفى
من هول الليل

- الغيوم .. الفراشات .. النجوم

كلها نباتات لا أرضية

- دلنى على ذهب حى
غير شعرها

- صدر البطة
يشق زجاج البحيرة بهدوء

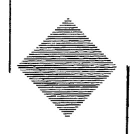
- أيها الكلب انبح عندما يأتى احد
معى فتاتى

- منذ سنين
وحده فى لغط متصل مع القمر

- اصهلنى بصوتك
ياحبيبى

- تحت أضغاث النجوم
نبتة تتقلب

- جذر الغيمة فى السماء
وثمارها على الأرض
الكلاب تنبح عند الغروب
تعتقد أن الشمس سرقت العظام
تعرى فى غرفتك
تتفتح الزهور فى الغرفة المجاورة



أرملة

وَضَعَتْ فوق شَاهِدَةِ القبرِ بعضَ الزهورِ ،
وحَرَّكَ أشجَانَها مقرىءٌ كان يتلو :
«ولقَّاهُمُ نضرةً وسرورا» .
بَكَتْ
واستدارت لتحصدَ أيامها ،
لم تجدْ غير سبع سنابل ؛
فى كل سنبلةٍ رغبةٌ
وحنانُ يدينِ ،
ولكنها لم تَعُدْ تستطيع تَذَكُّرَ عينيهِ
أو صوتِهِ
أو خطاهُ

كأن طلاءً غدا باهتاً
فوق جدرانِ أحلامها .
وكـأن طريقَ السمـاءِ قد انـدثرت فى العيـونِ
معالمُهُ ،
فتفحَّمَ كوكبُ أفراحِها .
فى الفَمِ اشتَعَلَتَ قبلةٌ
ثم سُرْعَانَ ما انطَفَأَتْ .
فى الضفائِر عشْعَشَ طيرٌ
وهاجَرَ .
فى الدَّم هَبَّتْ رياحُ
وعادتَ لترتاحَ فوق الغصونِ .
ربما هى تنزلقُ الآنَ نحو شواطىء خاليةٍ
لتحبَّ صدى ،
شبحاً ،
طيفَ ذكرى .
وتَحْلُمَ لو عادَ من موتِهِ ،
ربما مَدَّ بُستانَهُ كالمساءِ إلى روُحها ،
ثم علَّمها كيف تقرأُ لُغْزَ النجومِ
أَحَسَّتْ برائحةِ الخوفِ تدخُلُها ،

وبهذا الندى يتساقطُ مرتعشاً فوق جبهتهـا ،
برفيفِ جناحين ينطلقانِ ،
فَلَمْلَمَتِ الشوقَ
وانكَمَشتَ كالمحارِ على نفسها .
غَمْغَمَتْ
وَرَمَتَ سَهْمَ أفكارِها للبعيدِ
فأدرَكتِ السرَّ فى الموتِ :
أن يفقدَ العطرُ رغبته فى البقاءِ ،
وأن ترحلَ العينُ نحو السعادةِ .
سارت على مَهَلٍ .
أَوْصَدَتْ خلفها البابَ .
مالت إلى مُنْحَنَى .
شاهَدَتْ تحت قوسِ المدى موجةً من بيـاضِ
الرؤى تتأرجحُ ؛
ما تتجمَّعُ أطرافُها كالسحابةِ حتى تعود فتنحلُّ
أطرافُها ،
ونخيلاً يمدُّ جدائلَ أسرارِهِ ،
ونوافذَ عاليةً تتحسَّسُ غفوتها فى الرزازِ .
ولم تك واثقةً أنها ستعودُ إلى حائطٍ ها هنا

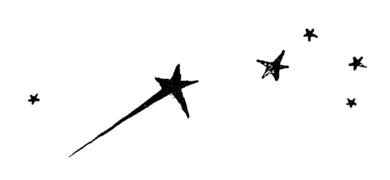
أو توزِّعُ أرغفةَ الصدقاتِ .

لذا استسلمت لشواردِ قيثارةٍ ،

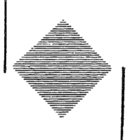
تركت يَدَها لملاكِ السكينةِ

وانتَظَرتْ أن تُعِيدَ الحياةُ لها كَنْزَها ،

وتُضيءَ رمَادَ ابتسامتِها .



علـى عفيفـى



ممعـــن فى الحـــب

عَرفتُ كيفَ أمكنَ للضَّوءِ أن ينمو
كيف يتنقَّلُ من عينين إلى عينين
كيف يَنبتُ فجأةً كرصاصة
كانت الروحُ مجمَدةً
أرهقها الضَّجيجُ والسَّفر
أمَّا الحبُ فقد أطاحَ بزهوِها حينَ خابْ
المسافةُ بين وجهين يَعبُرها الضَّوءُ بطيئاً
بطئاً يكفى لنفاذهِ بعمقٍ
حيث يتكثَّفُ على جدرانِ الأنسجةِ وكرات الدم
بطئاً يسمحُ بنسيانِ الألمِ السَّابقِ والتَّجارِبِ الخاسرة
المسافةُ بين الأصابع تمتد بين المجرات

لكن اللهيبَ يقطعها بلمحة

ها قد تركتُ خرائطى للريح

وفتحتُ نافذة العذابِ المخملى

هاقد أزلتُ حواجزى

لكنْ نافذةً بلا ضوءٍ تتيحُ للظُّلماتِ أن تغزو

قالتْ : أخافُ الحبَّ

قلتُ : وهل يخافُ العاشقون

قالت : أراكَ مُوزعاً

قلتُ : اجمعينى فى نطاقِ الكحلِ

قالت : لستَ لى وحدى

قلت:احتوينى لا أريدُ سواكِ آسرةً

فَفَرَّتْ فى ثباتِ الواثقين إلى تعاريجِ الطريقِ

وقدّت راحلتى إلى الصحراءِ

روحى بين دفءِ الدَّمعِ تُزْبِدُ :

ضيَّعتَ نافلتين فى هذا الفضاء

وجعلتُ لا أُلوى على شىء

مضاءٌ :

مُمعنٌ فى الحبِ

مأخوذٌ إلى عينين من عسلٍ مصفى

النهارُ زورقٌ يبحرُ فى الروح

يلبسُ الغيمَ رداءً فتطمئنُ العصافيرُ حيث تقتربُ السماء

والأطفالُ أنبياءٌ يبتهلون باللُّعَب فتمطرُ

أسيرُ والرذاذُ يوجِّهُ القلب

وعندما يصل قوس قزح

أعرفُ أنِّى قبالتها وأنَّ النَّهارَ لى

وحين تُسْبلُ العين يجىء الليلُ دونما غروب

إن النَّسيمَ الذى يتخللُ شَعركِ ثم يلفحُنى

يعيدنى إلى عناصرى

وعندما تنطقين بإسمى أعرفُ أنَّ الليلَ لى

المحطاتُ فارغةٌ

كلُ وجهٍ يلوحُ على البعدِ يخدعنى

لأنَّ وجهكِ سَكنَ عينىَّ

أتركُ البابَ مفتوحاً لعلك تدلُفين إلى حُلمى

أهتفُ باسمك فتصطفُ العصافيرُ

وتخرجُ الكائناتُ ترقُبنى

بعيدة أنتِ كوطن منفى ونائيةٌ كلؤلؤة

لكنى دائماً أفتشُ عنكِ خلفَ الجدرانِ

وبين دقاتِ الساعة

سـليمان فيـاض

مَنـامَـات



الحبـــل

نمشى معا على مهل . نتحدث سويا ، فى وقت واحد بلا صوت . ونسمع ، ونفهم بعضنا بعضا . وما نتحدث فيه ، فى نفسى ، هو : لقى رجل ملتح رجلا فى الطريق . فقال له : سأقتلك . وربما قال له : الآن ، أو غدا ، أو بعد غد . فقال له الرجل : لماذا تقتلنى ياأخى ؟ فقال له الرجل : لأنك بلا لحية . فقال له الرجل : ستقتلنى إذن مظلوما ، وستكون أنت ظالما ، فقد خلقنى الله أمرد . فقال له الرجل : إن كنت مظلوما فستكون شهيدا ، وإن كنت ظالما ، فأنت تستحق القتل . فقال له الرجل : وماذا تقول لربك ، إن قتلتنى ظالما لى ؟ فقال له الرجل : لقد اجتهدت . ومن اجتهد وأصابَ فله أجران ، ومن اجتهد وأخطأ فله أجر . وفى الحالين أنت مقتول لا محالة . ونضحك ، ونحن نمشى ، فى شارع متوسط الاتساع ، والبدء والمنتهى . فى مدينة مستلقية فى الفراغ ، بلا نهار ، ولا ليل ، فلا شمس ولا ولا قمر . ولا نور ولا ظلمة ، والنوافذ بعضها مفتوح وبعضها مطبق ، والأبواب بعضها موارب ، وبعضها مغلق ، ولا آخر فى بيت أو طريق ، سوانا : بهاء طاهر ، ومحمود الوردانى ، وخيرى شلبى ، وأنا . قال خيرى : قرأت ذلك فى كتاب الأغانى ، وقال بهاء طاهر : الأغانى الذى سيكتب بعدنا . وضحكنا بلا صوت ، وغاصت الضحكة فى الصمت ، حين أحاط بنا الجند . كانوا دون العشرة . أو فوق العشرة . ووجمنا . كانوا جنداً بالكاب النابليونى ، والثياب النابليونية ، وتقدم من بينهم نابليون . وأشار لجنده ، فتحلقوا حولنا ، وأشار لنا ، فجلسنا على حجر أبيض ، عند منعطف الطريق ، أسفل الجدار ، وأخرج نابليون حبلا قصيرا ، مجدولا ، بدا لى طرفه مقطوعا لتوه ، وجلس أمامى ، خارج الحجر ، ودسّ الحبل تحت إبطى . قلت له : ما الذى تفعله ؟ فقال لى : أقيسُ النبض . فضحكت ضحكة قصيرة . وأشرت إلى قلبى ، وقلت : النبض هنا . فقال لى : اسكت . نحن أدرى . فكرت أنه يريد أن يعرف

إذا كنت أكذب ، أو لا أكذب . فتعمدت التفكير فى أمر آخر ، حتى لا يسجل حبله شيئا . ونهض نابليون ، وأنهضنى ، ووضع ساعده تحت ساعدى . وسار بى منعطفا مع الطريق . وعيت عندئذ أننى مساق إلى الموت ، فاستسلمت لقدرى . نزعت ساعدى من ساعده قائلا : سأمشى وحدى . فضحك نابليون ، أو لعله ابتسم . وقال : فليكن ، فلا مفر لك . بدا لى آخر الطريق ، وطريق آخر يقطعه ، وجدار كالسور فى مواجهتى ، وباب به ، كباب الدواوير ، ذو مصراع واحد ، مفتوح على اتساعه . وعيت أن موتى وراءه . ونزلت ونابليون عتبة الباب الخشبى السميك ، ومشينا بين جدارين ، بهما غرفتان . لم أر لهما بابا ولا نافذة . وفى الأمام ، وراء الغرفتين ، والجدارين ، كانت ساحة ، خلفها سور حجرى ، برزت منه حلقات معلقة ، على مسافات متقاربة ، تتدلى منها حبال . وإلى اليمين ، كان إبراهيم منصور معلقا من ساعديه بحبلين ، وعلى كتفه الأيسر عصاه ، وكان مشدود العنق ، ورأسه ملتفت يسرة ، وكأنه ينظر إلى أعلى ، وعيناه مفتوحتان على اتساعهما بشموخ ، وتحد . أدركت أنه قد مات . ولم أعرف تماما ما إذا كانت قدماه تطولان الأرض ، أم أنهما معلقتان فوقها بقليل . وأقلقتنى كيفيه موته ، فهى التى سأموت بها ، فلم يكن على صدره دمّ ، وليس حول عنقه حبل . وهجس فى نفسى خاطر : ثمة ثقب بالسور الحجرى ، أو شق ، وجند وراءه ، يصوبون إلى القلب من الخلف ، لكننى سألت نابليون ، وقد توقفت لحظة : كيف تقتلون ؟ فقال لى : لا شأن لك . وأشار ، فأحاط بنا جند . وتقدم أحدهم ليدسّ ساعده فى ساعدى ، فأبعدتها عنى . وقلت : سأذهب وحدى . ولدهشتى اختفى الجند كما ظهروا ، والتفت إلى نابليون ، لألقى عليه نظرة أخيرة . فوجدت بجانبى رجلا ، أصفر الوجه ، ملتحيا ، يرتدى ثوبا أبيض ، يصل إلى منتصف الساقين ، وتحته سروال أبيض ، ملتصق على الساقين ، وفى قدميه ، كانت « زنوبة » ، وعلى رأسه كانت « طاقية » ، منقّبة ، لا تصل إلى الأذنان .

الصفعـــة

لا أعرف لتلك الشجرة اسما ، ولا أدرى لم أسميتها : يُمنى . كانت شجرة متوسطة الارتفاع ، والساق ، وطول الفروع . تبدو لى دائما لوحة مسحورة ، أغصانها مثل أذرع ، متساوية الأطوال متماثلة السمك ، بلا نتوءات ، سوى نتوءات هذه الأغصان ، متماثلة الأوراق ، وكلها على شكل القلب ، رائقة الخضرة ، وكأنها ظمأى ، وخلفها سماء رمادية بالغة النقاء .

فى ظهائر الصيف ، كنت أوثر شجرتى ، بالجلوس تحتها ، فوق حَجَر ، أقرأ فى كتاب ما ، وشجرتى ، يُمناى ، تمتعنى بدوائر الظل والضوء ، حيثما دارت الشمس ، ودار ظلها ، متوحّدا مع الشجرة ، والأفكار ، والكلمات ، وكأن الأوراق ، القلوب ، تقرأ معى .

كانت شجرتى ، يُمناى ، فى طرف رصيف بمحطة قطار ، يمر شمالا ، أو جنوبا كل ساعتين ، تهجع فيهما المحطة ، ويخلو الرصيفان ، وكتابى على ساق ، موضوعة فوق ساق ، وبقع الظل والضوء ، تتأرجح فى هسيس ، على الصفحتين المفتوحتين ، فتلتمع الكلمات والحروف السوداء ، بلون بنى ذهبى متوهج .

تبددت لحظة التوحد كلها ، حين نزع الكتاب من يدى ، فرفعت رأسى ، ورأيته واقفا : سيد عيد ، بعينيه

الحزينتين ، الملونتين ، الشاردتين ، وكأنه غريب عن هذه الدنيا . طوى الكتاب وقرأ عنوانه . وللتو صاح فى وجهى : ياكافر . أتقرأ فى كتب الكفر . وتترك كتاب الله ؟ وامتدت كفه بدون تردّد . وصفعنى على وجهى صفعة ، طنّت لها أُذنى . وطوح بالكتاب الضخم بين القضبان ، وغادرنى نازلا الرصيف ، حتى غاب . كنا صديقين ، وقد عدنا لتوّنا ، قبل شهور ، معا ، من حرب فاشلة ، اختلفت وإياه على سبب فشلها . هو قال : إن السبب هو ضعف الإيمان ، وأنا قلت : إن السبب هو ضعف المعرفة . وفرغ للعبادة فى خلوة ، فى حالة وجْد ، وصرت أنا قارئا ، سوسة كتب ، لكن الصفعة كانت قاتلة ، لا يخفف منها أى غضب . وعزّ على الكتاب ، وكاتبه ، ونفسى ، والمعرفة التى تحملها الكلمات .

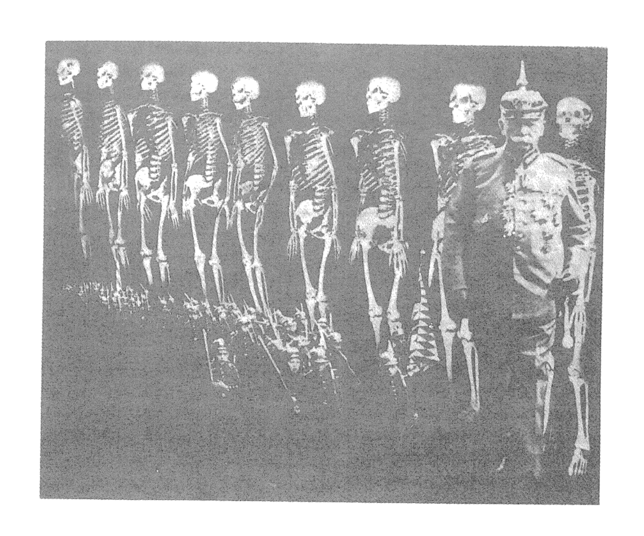
نزلت الرصيف ، وسرت بين القضبان ، وجمعت كتابى المتفسّخ . تمزقت بعض أوراقه ، واسودت بالتراب والشحم بعض صفحاته . ما أقلقنى ليس معالجة الكتاب بالصمغ ، وإنما هو ما حدث له ، فكيف أعيده بهذه الصورة إلى مكتبة الرصيف التى استأجرته منها ، لقراءته ، نظير قرشين اثنين .

طويت الكتاب ، ونظرت إلى عنوانه : « علم النفس التكاملى » ، وقد خُدِشَ خطه ، وتجرح . قبّلت العنوان ، واسم « يوسف مراد » وقلبى ملء بالاعتذار ، ونظرت إلى شجرتى ، يُمناى ، وقد اجتاحتنى رغبة ، لم تتحقق ، فى البكاء والصراخ . وهجس بخاطرى أن شجرتى ، يُمناى ، ستذبل أوراقها ، وتجف منها الفروع ، والأغصان ، وجاشت نفسى برغبة محرقة ، حتى لا تذبل الشجرة ، وتسقط أوراقها التى لم تسقط قط ، فى خريف ولا شتاء .

بين العصر والمغرب كنت قد داويت كتابى ، واقترضت ثمنه ، وبين العصر والمغرب كنت فى بيت سيد عيد . رحبت بى أمه ، وأخته . فقلت لهما بتجهم ، وأنا فى ساحة البيت الفقير ، الطينى الجدران : أين سيد ؟ فذهبت أخته ، الهائشة الشعر ، وجاءت به . ابتسم لى ومد يده ، وغاظنى صنيعه ، وخشيت من نفسى الضعف والتردد فشلت بيدى ، وصفعته بكفَّىَّ . صفعتـين متواليتين ، صفعة على كل خدّ . رجوت أن تطن لهما أذناه . لكنه ظل يبتسم ، وبدت دموع فى عينيه ،وحتى لا أعانقه باكيا ، استدرت عائدا ، مغادرا عتبة البيت ، وفى يقينى أن كلينا قد فقد صاحبه إلى الأبد ، وأن حنينا مقيما سيظل فى القلب ، لصوت نوْله الخشبى ، ويداه وساقاه تعملان معا عليه ، ولعزفه الشجى ، على الفلوت . عزف مفعم بالحزن ، كان قد فارقه، منذ زمن .

البئر

يطاردنى ، بين ليلة وأخرى ، منام ، كلما ضاقت بى الدنيا ، بئر أنا فى قاعه ، فى مائه الغائر ، الآسن ، وأنا أحاول القفز للخروج منه ، والإمساك بعروق خشب ، مستطيلة ، غليظة ، لها ضخامة « الكمر » تحت سقوف الباحات فى البيوت الريفية . وفى كل مرة ، تقصر يدى دون الإمساك بالخشب ، أو تطوله وتنزلق عنه أو تعجز كفى عن الإحاطة به ، فأسقط فى الماء الأسن ، وأصعد ، والقلب يجف رعبا ، فزعا من الموت فى الظلمة ، والأسن . وتمتد يد إلىّ من بين عروق الخشب ، وأرى قدمين مفتوحتين ، ترتكزان فوق عرقين ، وأقفز ، وأمدّ يدى ، فتمسك يده القوية بيدى ، ويجذبنى ، ويرفعنى ، ويسير بى عبر عروق الخشب ، إلى كوخ ، بجانب البئر ، بلا



لون ، وأراه فى ثوبه الأبيض ، وطاقيته البيضاء ذات الجدران ، ويمدّ كفه ، ويملّس به على رأسى ، هامسا : لا تحزن . ستفرج . ويظل المنام بين ليلة وأخرى يعاودنى ، ويتكرر كل ما حدث ، حتى كانت ليلة ، سألت فيها ذلك الرجل الطيب ، المنقذ : لم لا تطمر البئر ؟ فقال لى باسما : ولم تضيق بالدنيا ؟ ولا أعرف كيف قتلت الرجل الطيب ، والتفت جهة البئر ، فلم أر له أثرا ، فى تلك الليلة .

عاطـــف الغمـــرى

لـو أنـــنى تزوجتهـــا



التقطت عيناى من خلف نافـذة الكازينـو الصغير المطل على الشارع المزدحم بالمارة ، فتاتين ترتديان زىّ المدرسة الثانوية القريبة ، تتلاحمان فى عراك عنيف ، بالساعدين والقدمين ، فى إتقان محكم لقـواعد لعبـة الكاراتيه . أشفقت على الجسد الرقيق الذى التمع بما ظهر فيه من قطرات العرق ، فى صباح نزت فيه السماء الباهتة زمته تجلب النعاس ، وتنثر التثاؤب ، خشيت على العنق الأملس والوجنتين الريانتين من ضربة ذراع مشرع كالسيف ، وعلى البطن الطرى من لطمـة قدم متربص مثل قطعة حجر . فرت منى تنهيدة ارتياح حين لمحت الفتاتين تنهيان جهامة المشهد بضحكات رنانة ، وتبادل دافء للأحضان . هى إذن مداعبة ! .

ما للدنيا تغيرت إلى هذه الصورة الموحشة ؟

قبـل ثـلاثـين عـامـا تـزوجت وسكنت حى مصر الجـديدة . كـانت الفتيات ينتمـين إلى عـالم الـرقـة والعذوبة ، تتحصن الواحدة منهن بنعـومة المظهـر ، حتى من كانت الفلظة طبعها ، فهى تتدثر بطلعة الجنس الناعم ، وتلفظ وهى فى الشارع ، علامات الفظـاظة ، متبرئة من أى شىء يوصم أنوثتها بالخشونة .

لكن الحال انقلب . مع أن الرأفة هى الأنوثة . وهى قرين المرأة . ما أتعسه من عصر ، ونحن الرجال نكابد الجهد المضنى ، فى أوقات الانفراد الحلال بالنساء ، حتى ننزل إلى دنياها إلى هجرتها ، ونجلسها على عرشها ملكة للحسن والنعومة .

خفف جهـاز التكييف فى الكازنيـو المغلق من وطأة الحـر ، ونفض عنى التثـاؤب . يـاه ! .. حتى الحـر المستحكم فى نهار القاهرة ، صار جـزءا من الانقلاب الأشمل ، فعاصمتنا لم تعرف فى ذلك العهد قيظا كهذا . تمنيت لو أن ما تغير فى الدنيا عارض زائل ، ولم لا ؟ .. إن الله خلق البشر صنفين . ناعم وخشن . وإذا هجرت

المرأة سوقعها اختل التوازن وصرنا جميعا ، جنس رجال وجنس نساء .. لكن لسن بنساء .

ما لأفكارى العابثة أفلتت إلى بعيد . انتبهت إلى أن الفتاتين استقلتا قطار المترو المنطلق وسط الشارع . تجولت بعينى من خلف زجاج النافذة أنفض عن نفسى الشعور القاسى بالملل . تجمدت عيناى على امرأة تنزل من المترو فى المحطة الواقعة على مبعدة يسيرة من الكازينو . مسّت الرأس قشعريرة خاطفة ، كأنها من فعل لمسة إصبع لسلك كهرباء عار ، سقط القلب من مكانه ، تشبثت بقوةبتوازنى حتى لا يختل فأنا أعيش لحظة كانت منتهى أملى طوال ثلاثين عاما مضت .. أن أرى وفاء التى أحببتها ، قبل أن يدب بيننا خلاف ، أعقبه فراق نهائى ، باعد بيننا حتى لم أعد أعرف لها أرضا أو مصيرا .

هى .. بقامتها المتوسطة ، وعيناها العسليتان الواسعتان ، ترفرف عليهما رموش طويلة ، وبشرتها الناعمة القمحية اللون ، باستدارة وجه كالقمر يجلله شعر أسود ناعم بتموجات متباعدة ، ينسدل حتى منتصف رقبتها .. لم يتغير فيها شىء سوى امتلاءطفيف فى ردفين ، تزهو باحتواء استدارتهما الإنسيابية جونلة سوداء ضيقة ، تعلوها بلوزة بيضاء يتخايل تحت قماشها الحريرى صدر ناهد زاد بروزه قليلا .

ماذا أفعل ؟! .. هل أبرح الكازينو الذى جلست فيه انتظر صديقا ، وأهرول وراءها ؟!
أجننت يارمزى ؟ . تلفع بحكمة الكهولة ووقارها . هل ارتد بك الزمن إلى طيش المراهقة . حين كان يصيبك مس أنثوى فتمشى وراء صاحبته كالمأخوذ ؟! وما الذى تجنيه من تهورك وأنت رجل متزوج ؟ .. ماذا ستقول لها ؟ .. لماذا قطعت ما بيننا بفضل الهجر وتزوجت ؟ .. لماذا قذفت بى للأسى والفراق بلا رفيق تألفه روحى المحرومة ؟ .. وحتى لو قدمت إليك ردا يهدىء لهف مستكن للتفسير ، فما جدوى العلم بما راح أوانه وصار مثل دواء انتهى وقت صلاحيته ، أو تربّاس كساه الصدأ . فلا هو يفتح بابا ولا يغلقه .

تخلخلت أوتاد الوقار ولم تفلح حصافة سن الخمسين فى كبح تهور هيمن على مشاعرى . وثبت إلى الباب المفضى إلى الخارج غير مبال بالعواقب . ثم لبثت مكانى دون حراك ، وهبة هواء تبث نفحات باردة تلفح وجهى ، والباب الصغير المحكم لقاعة الكازينو يفتح وتمرق منه وفاء باعثة نسائم من الذكريات . استقبلتها بكيان ينتفض من أقصى طرف إلى أقصى طرف . وعينين تحتويانها وهى تتهادى بحيويتها وسحرها الأنثوى الفوار . جلست على مائدة لصق الحائط . تراجعت إلى مكانى بخطى واسعة . نزل جسدى المرتجف بالنشوة على مقعدى ، وهى فى مواجهتى فى لحظة تساوى السنوات الثلاثين منذ يوم الفراق المضنى .

رمقتها متمليا لفتة وجهها ، وعيناها ترتادان المكان ، ويدها تزيح خصلة شعر انسدل على الجانب الأيمن من الجبهة . أدهشنى أننى لم ألفت انتباهها . هل نسيتنى تماما . مع أنى لا أزال أحفظها فى مكنون القلب والذاكرة . وكأن ما قطع بيننا لا يتعدى يوما بحساب الزمن . هل تغير مظهرى وزالت ملامحه المألوفة ؟

تحسست رأسى بيدين مدققتين . سرت الأصابع من الجبهة حتى منتصف الرأس فوق مساحة من صلع

كانت قديما منبتا لشعر غزير أجعد . نزلت بأناملى على جانبى الرأس وتلفت إلى زجاج النافذة المطلة على الشارع ، أتحقق مما تبدل ، لاح الشعر الأبيض صريحا كاشفا عن الزمن الذى مر ، لمست راحة اليد نظارتى الطبية ، فاصطدمت بملمح آخر من ملامح التغيير ، زحفت يدى صاعدة مصطدمة بكرشى ، زادت استدارته ، فانحشر فى الترابيزة الصغيرة .

ضاعت رشاقة الصبا . وتلاشت وسامة الشباب . وأعادت السنين تشكيل الملامح والسمات فأنى لها أن تتعرف علىّ ؟!

وهى لم يتبدل فيها شىء . هل لأنها تعشق الرياضة ، وكانت ضمن فريق كرة السلة بكلية الآداب ؟ .. ربما ؟ ! .. لكن لم انقلب حال زوجتى هالة ؟ ..

وفاء ما زالت تطل على الدنيا بإشراقة الوجه المليح ، وهالة يسكن وجهها العبوس ، وثقل جسمها بالبدانة . لو أننى تزوجت وفاء لكنت اليوم أندس فى ثنايا الشباب الغض ، والحسن الذى لا يغيب ، يالبؤس معاشرة نساء الكاراتيه ، والضربة القاضية .

أفقت من سكرة الوله على نهوض فتاتى تستقبل ببشاشة ، سيدة بادية الكهولة ترتدى تايير كحلى ، حدست أنها أمها فهى تمت بشبه كبير إليها ، لولا أن تلك السيدة الوافدة توا ، فى جسدها قدر ملحوظ من الترهل ، وشعرها القصير ممشط بغير اعتناء ، واللون الأبيض يتفشى بغزارة فى رأسها . انشغلت الاثنتان فى حديث متصل ـ وفجأة انقطع خيط الكلام من بين شفتى المرأة ، حين وقع نظرها علىّ . ثقبت ستار التراخى الشفاف الذى قبعت تحته بنظرة فاحصة مسترسلة ، بددت هدوئى المستسلم . خشيت أن تكون نظراتى المقتحمة لابنتها قد ضايقتها .

ها قد أوقعك نزق الكهولة فى مأزق لا يروقك . هربت من نظراتها إلى تثبيت عينى فى النافذة .. رحت أرشف الشاى وأرفع الفنجان إلى فمى فى حركات مكوكية عشوائية . وأنا أسترق النظرات إلى السقف المنقوش بزخارف تتداخل فيها مربعات زرقاء وبيضاء . افرغت الفنجان فى ثوانٍ . أخرجت من جيبى ثمن المشروب ووضعته على المنضدة .

غادرت مكانى ألوذ بالانصراف . نفذت من بين المناضد وقدماى المضطربتان تطوحان بى ، حط على رأسى ذهول شديد وأنا أسمع المرأة تنادى :

ــ رمزى

ثقلت قدماى ، وتلبشت خطواتى ، وتلفتّ بحذر ، لألقى ابتسامة عريضة خطت صفين من التجاعيد تحت عينيها الضيقتين ، تفرست الابتسامة المستقرة فى صفحة وجهها المتغضن ، وهى تبادرنى قائلة :

!! هل تغير شكلى إلى الحد الذى يجعلك لا تتذكرنى ؟ .. أنا وفاء

وفاء ؟! .. هل هذا معقول ؟! .. مددت يدى المرتعشة إلى راحتها المنبسطة أصافحها ، محاولا أن أسترد شيئا من هدوئى الضائع .

أشارت نحو الرشيقة ذات العينين العسليتين الواسعتين ، والرموش الطويلة ، والوجه المليح وقالت فى اعتزاز :

ابنتى دعاء .

ابنتها ؟! .. صورة طبق الأصل منها ؟! . ما لهذا الخاطر الأهوج يدهم رأسى مفتتا قدرتى على التمييز ، جاذبا فطنتى إلى دنيا الوهم ، المزوق ، باعدا بين عقلى وبين حسن التقدير لفعل الزمن ، متوهما أن كل شىء باق على حاله ، فاقدا التمييز بين امرأة فى سن الخمسين ، وابنتها التى لم تتعد الخامسة والعشرين .

سألتنى وفاء عن الحال . وأجبتها بعبارات عامة متمنيا لها الصحة والعافية ولابنتها السعادة فى حياتها ، ودعتها محييا متأبطا خيبة أملى إلى الشارع العريض يرنّ فى أذنى اصطكاك عجلات المترو بالقضبان الحديدية ، وزعيق المارة كأن الجميع يتصايحون فى صوت واحد . أو هم فى مظاهرة رفض للهدوء والراحة .

الدنيا فعلا تغيرت ، وأنت ساخط على زوجتك هالة ، لأن قوامها الذى كان رشيقا اكتسى باللحم ، وصوتها الهامس الحنون ، علت نبراته ، وتفاؤلها بالحياة والمستقبل استحال غضبا على هموم الزواج ومتاعب الأولاد .

ولم لا تتغير هى الأخرى ، والدنيا ذاتها لم تعد هى الدنيا ؟

انحسرت عنى موجة التمرد . أصغيت فى إنصات إلى حديث نفسى المتململة ، ينبهنى إلى جريان الزمن .

مشيت فى اتجاه عودتى إلى بيتى الذى غادرته وأنا كاره ، تجرنى رغبة فى حوار تصفو به النفس مع زوجتى . تحف بى أغصان الأشجار المورقة المهتزة برفق ، الواعدة بنسمة رطبة وشيكة . زايلنى الضجر من البيت ومن فيه . شاغلنى طول الطريق سؤال مشاكس من منكما المسئول عن الفتور الذى صار شريكا أصيلا لحياتكما الزوجية ؟ .. سخطك المزمن هو الأسبق ، أم تغير حالها وأحوالها ؟

لا فائدة من الغوص فى أعماق منهكة للعقل والنفس ، تنقيبا عن إجابة لسؤال يضاعف الأسى .

لأبادر أنا بالود . لأجرب . فقد تنقشع الغمة . وتشرق من جديد شمس سعادتنا الغاربة . المهم أننى عائد إليها يعترينى ارتياح شحن همتى بإصرار على عدم التفريط فى شعور مباغت بالرضى .

وفيـــق الفرمـــاوى

بحــر صــالح



طلع علينا بـالسلاح ، فتسمـرنا فى مكـاننا ، وراءنـا البحر ، وفوقنا سحابة من الطيور الزاعقة .

وصوب سلاحه إلى رؤوسنا ، آمرا أن نلقى بأسلحتنا عـلى الفـور حتى لا نضطـره إلى تمـزيق أجسـادنـا بالرصاص ، فوددنا لو نخبـره أن أحدنـا لا يحمل أيـة أسلحة .

قال : يا أولاد الكلب .

وسألنا عن الجهة التى نعمل لحسابها ، فأدركنا أنها النهاية .. كانت الشمس الراحلة وقتها ترسم لنا ظـلالا رفيعة وشاحبة ، راحت أطرافها الممتدة بطول الرمال التى يتمترس خلفها ، تهتز وترتعش .

قال : لصوص

وأقسم أن أحدا لن يستطيع إنقاذنا ، وأن القتل أفضل طريقة لأمثالنا فازدادت ظلالنا ارتعاشا وتشممنا رائحـة بولنا .

قال : يا غجر

وأشار إلى الرمال من تحتنا فلم نستطـع النظر حيث أشار ، كانت عروق رقابنا قد تصلبت ، قال إنه سوف يحفر بيديه قبرنا ، وراح يسب طيوره التى تعاف الآن التهـام الجثث ، فتطلعنـا إلى طيوره المحلقـة من فوقنـا ، كانت الشمس تصبغ مناقيرها بالإحمرار ، فتداخلت أجسادنا ، قال إن ما يحاك ضده من مؤامـرات ، يعرف أهـدافها ، سوف تبوء بالفشل ، وإن لديه من الوثائق والأدلة ما يثبت ذلك ، وألقى إلينا برقعة من الجلد ملفوفة بشريط ختم على أطرافه بالشمع ، فالتقطناهـا فى صمت ورحنا نفضهـا ،

كانت مليئة بالصور والنقوش والتواريخ القديمة المتآكلة ، أطرت حوافها برسوم سفن غارقة ، عليها رايات مدموغة بأسماء مدن لم نسمع عنها ، فنظرنا إلى بعضنا باندهاش ، قال إن البحر بحره وإن أحدا فى الدنيا لا يستطيع انتزاعه ، وطلب منّا سيجارة ، فأخرجنا له ما نحمله من نقود وأقلام ومفاتيح وشرائط أدوية مازال بعضها على حالته ، حاولنا أن نصرها داخل منديل فلم نفلح ، قال إنَّ الناس فى الناحية يسمون البحر باسمه ، وإنه تعب ، وإن عليه الآن أن يستريح ، وسألنا عن رأينا .

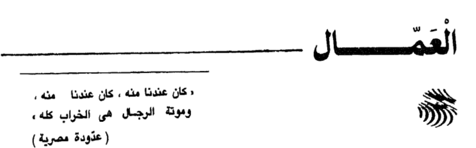
قال : بحر صالح .

وتحرك فى اتجاهنا ، فاكتشفنا أن سلاحه من الخشب ، وأن النجوم التى على أكتافه من الصدف ، وأن رائحته المعطنة تزكم أنوفنا ، فأغاظنا ذلك وألهب رؤوسنا ، فاندفعنا نحوه دون أن نهتم بطيوره الزاعقة .



خيرى عبد الجواد

العمّـــال



« كان عندنا منه ، كان عندنا منه ،
وموتة الرجال هى الخراب كله »
(عدّودة مصرية)

وقت القضاء يعمى البصر ، والرجل تحوم حوله ذبابة زرقاء لا تنصرف ليلا أو نهارا ، وهو أحَسَّ فى قلبه شيئا لم يرد البوح به حتى لنفسه ، ورأى رؤيتين فى يومين متتاليين ، واحدة لأمه وأخرى لأبيه ، لهما مدة لم يأتياه فى منامه ، كان وضوحهما حيا جليا كأنهما حيان يرزقان ، لم يطلبا منه سوى مطلب واحد ، ودون أن يحدثاه ، فقط أشارا إلى جلبابه ، ولمّا لم يفهم ما يريدانه ، أخذ كل منهما بطرف جلبابه يريد انتزاعه ، هى وهو يريدان جلبابه ، ياحلاوة ، حين صحا من نومه ، تساءل كيف يتفق الميتان ؟ وجز على أسنانه وضرب قبضة يده اليمنى فى كف يده اليسرى ، وحدّث نفسه بغضب : لو أنهما انصرفا دون أن يأخذاه ، لكانت هناك فرصة ، ولكن قضى الأمر ، وأصبح لديه دلائل على ما سوف يحدث ، أحس برعشة تملك كل جسده الفارغ وانكمش فى بعضه وفكر : هل هو خائف من الموت ؟ هو الذى قضى عمره مع الأموات ، يفتح الترب فى عز الليل بلا خوف ، ويتلقى الموتى بيديه ، ويرقدهم رقدتهم الأخيرة كاشفا وجوههم ، وملقيا آخر نظرة ، ما الذى يخيفه الآن إذن ؟ هل هى الذبابة الزرقاء التى ما فارقته منذ ليلتين بطنينها العالى ؟ أم هى وحدته التى لازمته فى عشته الخوص دون أنيس ولا ونيس بعد أن صار زواجه من فتاة تنجب له وتملأ عليه وحدته حلما يصعب تحقيقه ، فتيات البلد ونساؤها يخفن منه ، فكيف يرتضينه زوجا ؟ ومن هذه التى تتزوج حفارا للقبور ؟ تكور على نفسه ودفن رأسه بين ركبتيه وبلع ريقه الناشف بصوت سمعه ، ووقف فجأة صارخا وملوحا بقبضته للذبابة الزرقاء الطنانة : إبعدى عنى ياشيخة ، الله لا يسيئك ، امنتك بأمانة النبى تبعدى عنى ، حدّ الله ما بينى وما بينك . لكنها ما ابتعدت ، بل زادت طنينا ، وتسلل النهار من بين أعواد البوص ، فتذكر أن له ثلاث ليال لم يخرج من عشته ، وأنه لم يضع لقمة فى جوفه ولم ينم ، وسمع خبطا على الباب ، وصوتا ينادى عليه قوم افتح الترب وجهزها . رد بصوت ضعيف :

حاضر ، وقام متثاقلا يجر رجليه حاملا على كتفه قفة وفأسا متجها إلى الترب ، فى طريقه نظر خلفه فلمح الذبابة الزرقاء الكبيرة آتية من بعيد وقد لمعت زرقتها شفافة نقية فى شمس الصباح ، ولما اقتربت منه حطت فجأة على رأسه ، رفع يده وهم بإمساكها لكنها فرّت وجرت أمامه ، حين وصل بدأ فى الحفر ولم يسأل نفسه من الذى مات ، لكنه أحس هدوءا واطمئنانا فى قلبه لم يحس بهما من قبل ، وكان يفتح باب التربة فظهرت ذبابته الزرقاء ومرقت من خلف أذنه كالسهم إلى داخل التربة من خلال الفتحة المواربة للباب ، وشم رائحة الموت وأخذ نفسا عميقا ودخل ، بحث عن الذبابة فى عتمة القبر لكنها فص ملح وداب ، لمّ بعض العظام المبعثرة وكومها على جنب ، وأخذ يسوى الأرض الرملية المرطبة وسور حدودا وهمية للحد القادم الجديد ، وتحت قدمه كان هناك شىء مدبب يبرز بروزا خفيفا لم ينتبه إليه ، وكان على وشك الانتهاء لمّا خطا بقدمه فوق السن المدبّب ، وأحس لسعة خفيفة وسخونة تجتاحه ، وعلى الضوء الواهن الداخل من فتحة الباب نظر تحت قدمه فرآه واضحا جليا ، وضرب راحة يده فى جبهته ، وخرجت من صدره : آه طويلة ، ومات .

العمال — بفتح العين وتشديد الميم — وهو اللسان فى الموروث الشعبى ، ويقال إن الميت يفنى جسده ، إلا لسانه ، فإنه يتيبس ، ويصبح مدببا كسّن الإبرة ، وإنه إذا لمسه إنسان يموت فى الحال لذلك يقولون : حاسب من العمال ، لمن يدخل المقابر .

منصب الرسالة

نص مجهول

نشرت هذه المقالة فى مجلة « الهداية » فى سنتها الأولى ، فى العدد الحادى والثانى عشر ، نوفمبر ـ ديسمبر ١٩١٠ .

و « الهداية » مجلة « شهرية دينية علمية أدبية اجتماعية » أنشأها الشيخ عبد العزيز جاويش فى القاهرة ، وفى سنتها الرابعة انتقلت إلى الآستانة ، ثم توقفت نهائيا ، وجاء فى افتتاحيتها أن هدفها إصلاح أحوال الأمة التى شاعت فيها الآفات والأكاذيب والخرافات والفوضى ، « وتفرغ من أبعاضها قسما لإنعاش لغة العرب من عثارها بما تأتى به من التحقيقات اللغوية والإثارات الأدبية » (العدد الأول ، فبراير ١٩١٠) .

وبالإضافة إلى ما سبق تومىء هذه المقالة إلى وفرة علم طه حسين بالتراث العربى ، وهو بعد فى نحو العشرين من عمره ، وإلى دقته فى فهم نصوصه واستنباط حقائقه ، بعيدا عن الحرف القاتل .

وبهذه الملكات التى ترفدها ثقافة عامة بالتراث الإنسانى ، تتجاوب مع أفكار النهضة ، تجول طه حسين فى التاريخ والحضارة ، محددا موقفه فى التمدن والإصلاح مع التطور الذى لا يقف لواقف ، وليس له غاية ينتهى إليها ، وغرس بيد ثابتة بوادر التجديد الأدبى والفكرى فى ثقافتنا وحياتنا العربية الحديثة .

وهذا هو نص طه حسين .

نبيل فرج

نكتب اليوم فى هذا الموضوع لنوضح مسألتين دينيتين جهلهما عامة المسلمين وغلا فيهما فريق من أولئك الأدعياء للدين الواغلين فيه خداعا لهم وتضليلا حتى كادوا يفتنون الناس فى دينهم وحتى كاد جهل أولئك وغلو هؤلاء يوردانهم من الدين أجنا ويسقيانهم من صفوه رنقا ويشرفان بهم على أن يشركوا بالله عز وجل من لا يملك لهم من النفع والضر ولا من الخير والشر قليلا ولا كثيرا .

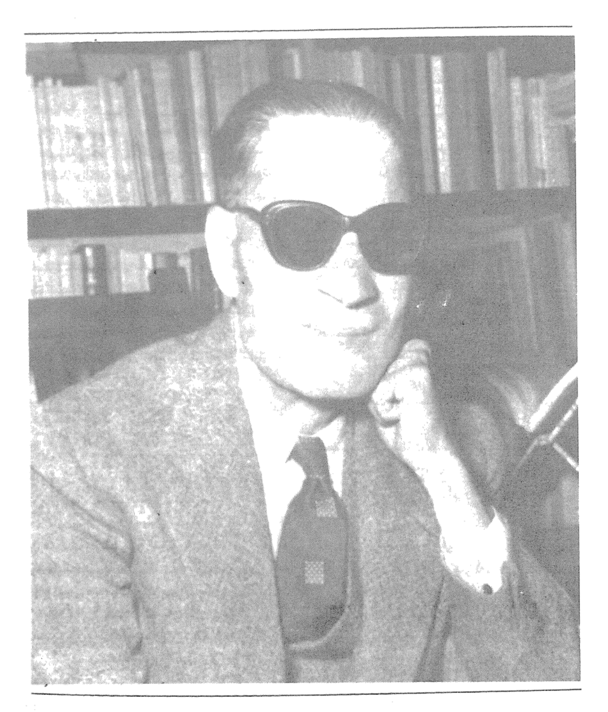
هاتان المسألتان هما ما هو منصب النبى صلى الله عليه وسلم ؟. وما الذى يجب أن يعصم من الخطأ فيه ؟. ، فلقد زعم أولئك الغلاة المفسدون أن النبى صلى الله عليه وسلم يجب أن يحيط علمه بكل شىء وأن تؤدى إلينا رسالته كل شىء وأن يعصم من الخطأ فى كل شىء فيتلو علينا الكتاب والحكمة ويدرس لنا اللغة والفلسفة ويعلمنا الصناعة والتجارة والزراعة وكل ما تمس إليه حاجة الإنسان فى أولاه وأخراه وهو بكل ذلك عالم وفيه مبرز لا يسرى إليه الخطأ والظن ولا يبلغ منه الشك والوهم تعاليت اللهم وتقدست أسماؤك وجلت عظمتك عن الند والشريك .

من أمثال هذه المقالة الفاحشة التى يذيعها فى العامة صفاق الوجوه وغلف القلوب فى تقديس الأشخاص ورفعهم إلى منزلة الإله . مُنِى الاجتماع الإنسانى برذيلتين قبيحتين هما مصدر الشرور والآثام إحداهما رذيلة الإشراك بالله والثانية رذيلة الاستبداد فى الملك فإنك مهما أضنيت نفسك فى البحث والتنقيب لم تجد علة لامتياز فرد من الناس بالألوهية أو الملك الاستبدادى إلا ما ينتحله له أولئك الغلاة الجاحدون من الصفات والألقاب التى هى بالله عز وجل أحق منها بمن أصله الماء والطين .

فنحن إذا شرحنا اليوم هاتين المسألتين وبينا العقيدة الإسلامية فيها ودعونا المسلمين إلى الاستمساك بأسبابها القوية وعراها المتينة فإنما ندعوهم إلى ما ندبهم إليه محمد ﷺ من الإيمان بأن لا سلطان إلا لله وحده وأن لا شريك للأمة بعد الله فى حقوقها .

قضت إرادة الله عز وجل أن يخلق الإنسان مجتمعا مدنيا بالطبع مستعدا للرقى والسيادة على هذا العالم وما فيه وأن يسلك هذه الحياة الدنيا طريقا إلى حياة أخرى فيها الكمال التام والسعادة الدائمة وقد علم سبحانه أن هذه الحياة طريق مظلمة قاتمة فوهب الإنسان العقل وهو قبس من نوره عز اسمه ليهديه قصد السبيل ويرشده إلى الصراط المستقيم يتعرف به مصالحه ويتبين به منافعه فى هذه الحياة الدنيا حتى يستقيم فيها أمره وتنتظم أحواله وعلم أيضا أن هذا المخلوق الضعيف لا ينال ذلك إلا بتمجيده والإذعان له والاهتداء بهديه وأن هذا العقل أقصر من أن يكفل له تعرف المصالح الأخروية والمنافع الدينية على أكمل وجه وأحسنه فوهبه عقلا آخر هو الرسل الذين والاهم الله عز وجل فى الامم وتابع بينهم فى أجيال البشر .

هذا شىء لا يشك فيه ذو مِلة ولا يمترى فيه صاحب دين ومنه نعلم علم اليقين أن عمل الرسل صلوات الله عليهم إنما هو هداية الناس فى دينهم وتمهيد الأمور فى حياتهم العامة لينتهوا منها آمنين إلى الدار الأخرى لكيلا تكون للناس على الله حجة بعد الرسل وقد علم سبحانه أن هذا لا يكون إلا إذا كان المبلغون عنه بحيث يستطيعون أن يفهموا الناس دعوته ويشرحوا لهم رسالته ويقيموا عليهم حجته فاختار من كل أمة رسوله إليها .



بذلك مضت سنة الله فى الأولين حتى جاء محمد ليتمم للناس دينه ويكمل لهم شريعته فأدى الأمانة وبلغ الرسالة وأوضح الحجة وأقام الدليل ثم اختاره الله ما عنده فمضى إلى دار النعيم .

فإذا كان هذا هو عمل الرسل وتلك هى حكمة الله فى إرسالهم فلا شك فى أن العقل يجزم بأنه تجب لهم العصمة من الخطأ والكذب فيما يبلغونه عن الله سبحانه وتعالى حتى تكون دعوتهم حقا لا يشوبه باطل ويقينا لا مجال للشك فيه .

بهذا يجزم العقل ولا يزيد عليه شيئاً فأنت ترى أن عصمتهم محدودة عقلا بحدود الوحى وأن العقل لا يوجب لهم العصمة فى غير ذلك فهو لا يوجب عليهم أن يكونوا أطباء أو فلكيين أو رياضيين لأنهم لم يبعثوا ليكونوا كذلك وإنما بعثوا ليكونوا مبشرين ومنذرين لمن آمن بالله أو كفر به فأما فى غير ذلك فليس بينهم وبين غيرهم من الناس فرق قليل ولا كثير .

فأما العلوم والحِرف وغيرها من أمور الدنيا فإنما السبيل إليها سعى العقل وكده لأن الله عز وجل لم يهبنا العقل عبثا ولم يخلقه لنا من غير حكمة ولو كان من عمل الرسل أن يرشدونا إلى كل ما نحتاج إليه فى هذه الحياة ما كان للعقل فائدة ولا تثبت فى خلقه حكمة والله عز وجل مبرأ من العبث فى أفعاله وليس ذلك انتحالا منا أو اختلاقا بل هو ما ذهب إليه أئمة المسلمين وجمهورهم فإنهم لم يقرروا العصمة للانبياء إلا من تعمد الكذب فيما دلت المعجزة على صدقهم فيه كدعوى الرسالة وما يبلغونه عن الله وقد أجازوا عليهم الكذب سهوا وإن خالف فى ذلك بعضهم وقرروا لهم العصمة من الكبيرة والكفر بعد الوحى وإن خالف فى ذلك الخوارج على أن أهل السنة لم يعصموهم من الكبيرة إما سمعا وإما عقلا فقد أجازوها ولهم فى كل ذلك قبل الوحى خلاف كثير فمن شاء فليرجع إليه فى كتب الكلام وإذا كان مبلغ ما أوجبه العقل واتفق عليه أئمة المسلمين هو عصمة الأنبياء من تعمد الكذب فيما دلت المعجزة على أنهم صادقون فيه ومن الكفر والكبيرة بعد الوحى وإذا كان العقل لا يهدى إلى أكثر من ذلك فمن أين ننتحل للانبياء أن يحيطوا بكل شىء علما وليس هذا كل ما نقوله فى هذا الموضوع بل كثير من أئمة المسلمين فى الكلام وأصول الفقه قد جوزوا على النبى صلى الله عليه وسلم أن يجتهد فى الأحكام قبل نزول الوحى وأن يخطىء فى اجتهاده قالوا وقد وقع ذلك بالفعل ودل عليه كثير من آيات الكتاب الكريم كقوله عز وجل (ما كان لنبى أن يكون له أسرى حتى يثخن فى الأرض تريدون عرض الدنيا والله يريد الآخرة .. إلخ) ، وأصل ذلك أنه ﷺ استشار صاحبيه أبا بكر وعمر فى أسرى بدر فأشار أبو بكر بأخذ الفدية لأنهم العشيرة الأقربون وأشار عمر بقتلهم ومال النبى ﷺ إلى قول أبى بكر فعاتبه الله فى ذلك بالآية .

هذا حديث رواه مسلم وقصة ذكرها المؤرخون بلفظ أطول من هذا نقول ولو كان النبى صلى الله عليه وسلم معصوما عن الخطأ فى كل شىء ناطقا بالصواب والحق فى كل شىء ما جاز له أن يجتهد ولا أن يستشير لأنه لا يخفى عليه الحق وليس فوق رأيه رأى ولا وقع منه الخطأ لكن كل ذلك قد كان .

وإذا لم يكف هذا لإقناع المعاندين المكابرين فإن فى قوله عز وجل (وشاورهم فى الأمر) ما يقطع ألسنة المبطلين ويحطم أقلام المضلين فقد علم الله أن النبى صلى الله عليه وسلم بشر يخطىء ويصيب وأن العصمة التامة له وحده وأن رأى الجماعة إذا لم ينزل الوحى أقرب من رأيه صلى الله عليه وسلم إلى الحق فأمره بالشورى وعرف النبى من نفسه ذلك فأتمر ، وكثيرا ما كان يشاور أصحابه

فى المسائل الخاصة والعامة ويمضى برأيهم إلا أن ينزل وحى . وفى صحيح البخارى أنه ﷺ استشار عليا وأسامة بن زيد فى أمر الإ فك وعمل برأى أسامة حتى نزل الوحى فجلد القاذفين وفى صحيح البخارى أيضاً أنه ﷺ استشار أصحابه فى الخروج إلى أُحد فأشاروا عليه به فلما لبس لأمته واستعد للخروج أشاروا عليه بالمقام فأبى ائتمارا بقوله عز وجل « فإذا عزمت فتوكل على الله » وقال لأصحابه «لا ينبغى لنبى يلبس لأمته فيضعها حتى يحكم الله» وقد عقد البخارى بابا فى صحيحه لما سئل عنه النبى صلى الله عليه وسلم قبل الوحى فسكت أو قال لا أدرى وقد روى فى سكوته أحاديث كثيرة منها حديث ابن مسعود «بينا أنا أمشى مع النبى ﷺ فى خرب المدينة وهو يتوكأ على عسيب معه فمر بنفر من اليهود فقال بعضهم لبعض سلوه عن الروح وقال بعضهم لا تسألوه لا يجىء فيه بشىء تكرهونه فقال بعضهم لنسألنه فقام رجل منهم فقال يا أبا القاسم ما الروح فسكت فقلت إنه يوحى إليه فقمت فلما انجلى عنه قال : (ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربى وما أوتيتم من العلم إلا قليلا) .

وصح على غير شرط البخارى أحاديث تدل على أن النبى صلى الله عليه وسلم سئل فقال لا أدرى منها «أن رجلا سأله أى البقاع أحسن » فقال لا أدرى (راجع شرح البخارى لابن حجر والقسطلانى) ومن قرأ أخبار المغازى فى كتب الحديث والسير عرف أن النبى صلى الله عليه وسلم كثيرا ما كان يشاور أصحابه فى أمور الحرب ويعمل برأيهم . وفى قصة بدر من ذلك ما ينقع الغلة وقد صح فى غير واحد من كتب السنة قوله صلى الله عليه وسلم « أنتم أعلم بأمور دنياكم وقوله ما كان من أمر دينكم فإلىَّ وما كان من أمر دنياكم فأنتم أعلم »[1] .

وقد عرف أصحاب النبى صلى الله عليه وسلم منه ميله إلى المشورة «فكانوا يسألونه إذا هم بشىء أوحى هو أم رأى فإذا كان الرأى أشاروا عليه فاستمع لهم» (راجع قصة بدر) .

كل هذه أدلة ظاهرة لا يشوبها الشك ولا ينال منها الظن عند أى إنسان إلا إذا كفر بالله وجحد كتابه وكلها تدل على أن النبى صلى الله عليه وسلم لم يكن معصوما عن الخطأ إلا فيما يبلغ عن الله عز وجل وأنه صلى الله عليه وسلم علم ذلك فوكل إلى الناس أمور دنياهم وأن الله عز وجل علم ذلك فأمره بالمشاورة ولعل لقائل أن يقول أن هذا يضع من قدر النبى صلى الله عليه وسلم ويغض منه فنقول كلا وإنما الغلو فى تقديسه وتمجيده والزيادة فى ذلك على ما جاء فى كتاب الله وسنة رسوله هو الذى يحط قدره لأنه كذب عليه وافتراء على الله وأى شىء أحط لقدر الإنسان من مدحه بما ليس فيه وقد قال الله عز وجل (قل إنما أنا بشر مثلكم يوحى إلىّ إنما إلهكم إله واحد فمن كان يرجو لقاء ربه فليعمل عملا صالحا ولا يشرك بعبادة ربه أحدا) فلم يجعل للنبى على الناس فضلا إلا بالوحى والرسالة وحسبك بذلك نعمة ليس فوقها مطمع لإنسان .

والآن وقد أطلنا فى القول فى غير ملل وبلغنا ما نريده من إثبات ما ادعيناه يجب أن نقف عند هذا الحد وإنا لنرجو أن يكون فى هذا القول هداية للضالين وإرشاداً للجاهلين .

طه حسين

---

(١) راجع صحيح مسلم

متابعات

احمد هلال يس

جائزة نوبل لشاعر كبير مجهول

فى مثل هذا الوقت من كل عام تنتظر الأوساط الأدبية فى العالم إعلان نتيجة التحكيم بين المرشحين للفوز بجائزة نوبل للآداب . وقد أعلن فى أوائل الشهر الماضى اسم الفائز الذى فاجأ أوساطا كثيرة ، وهو شاعر وكاتب مسرحى ورسام من جزر الهند الغربية اسمه ديريك والكوت Derek Walcott . فمن هو هذا الشاعر الذى فاز بهذه الجائزة الأدبية « الرفيعة » والذى قدمته الأكاديمية السويدية على كاتب وناقد مرموق من جزر الهند الغربية هو نايبول V.S. Naipaul وعلى كاتبة روائية انجليزية مبدعة هى ايريس ميردوك ؟ .

فى عام ١٩٣٠ استقبل والكوت أول شعاع شمس فى سانت لوتشيا إحدى جزر البحر الكاريبى لأسرة بروتستانتيـــة . توفى أبوه فى عام ١٩٣١ تاركا والكوت وأخاه ــ التوأم وأخت تكبرهما بسنتين فى رعـاية الأم . يقـول والكوت : « تفتحت عينـاى على الفقـر . واضطرت أمى التى كانت تعمل مديرة لإحدى مدارس الأطفال البروتستانت إلى امتهان الخياطة لكى تساعدنا فى إتمام الدراسة الجامعية ، بالرغم من أننى وأخى قد حصلنا على منحة دراسية » .

ومما ساعد على تفتح موهبة كاتبنا الفنية ــ والأدبية نشأته فى بيت يزخر بأعمال والده الفنية وقصائده ، ويحتوى على العديد من الدواوين الشعرية والأعمال الأدبية لديكنز وسكوت Scott . وقد تلقى والكوت تعليمه فى كلية سانت مارى فى مسقط رأسه ، ثم رحل إلى جامايكا حيث التحق بجامعة جزر الهند الغربية . كما درس فن المسرح فى نيويورك بفضل منحة من مؤسسة روكفلر حصل عليها فى عام ١٩٥٧ .

فى عام ١٩٥٩ أسس والكوت فرقة المسرح التجريبى فى ترينداد ، وظل يديرها حتى عام ١٩٧٧ . فى أثناء هذه الفترة أخرج عدة

مسرحيات من بينها أعمال درامية له نذكر منها حلم جبل القردة Dream on Monkey (١٩٦٧) Mountain ، ومسرحية « فتى سقيل » (١٩٧٤) ، ومسرحية مدينة بابل (١٩٧٦) Babylon .

فى عام ١٩٧٦ رحل والكوت إلى الولايات المتحدة ، واستقر فى البداية فى نيويورك ، ثم انتقل إلى بوسطن التى يقوم بتدريس فن الكتابة فى إحدى جامعاتها . إلا أنه لم يتخذ من الولايات المتحدة منفى اختياريا له ، ففى كل عام يزور موطنه الأصلى مدفوعا بحنينه وانتمائه الشديد لمسقط رأسه . ففى إحدى قصائده منتصف الصيف Midsummer يؤكد والكوت أن الشر المحض هو « أن تلعن مسقط رأسك » ، فهو يعتقد بحق أن الأرض التى ينشأ عليها الإنسان هى أمه . وكثيراً ما يردد والكوت فى أحاديثه أنه لا يشعر بالانتماء الحقيقى إلا فى موطنه .

ولم يقصر والكوت نشاطه الإبداعى على كتابة الشعر ، فقد أدلى بدلوه فى مجال الرسم والفن الدرامى حيث نشر مسرحياته فى ثلاثة كتب هى « حلم جبل القردة ومسرحيات أخرى » (١٩٧٠) ، و « فتى سقيل ومدينة بابل » (١٩٧٨) ، و « ذكرى والمسرحية الإيمائية — مسرحيتان » : (١٩٨٠) . ومما زاد من إحساس شاعرنا بالعزلة والاضطهاد أثناء نشأته الأولى اعتناق أسرته المذهب البروتستانتى فى جزيرة يدين أغلب قاطنيها بالكاثوليكية ، ويتطرف قساوستها الفرنسيون فى كاثوليكيتهم وينذرون البروتستانت بسوء المآل ، مما دفع والكوت إلى الثورة على السلطة المطلقة للكنيسة .

■ **والكوت والتراث الأفريقى :**

بالرغم من جذور كاتبنا التى تضرب فى أعماق قارة أفريقيا ، إلا إنه يستنكر انغماس مواطنيه من شعراء الكاريبى فى كتابة قصائد تئن تحت وطأة مشاعر الحزن والأسى على ضياع مجد أسلافهم الأفارقة الذين سيقوا كالأنعام إلى هذه الجزر البعيدة لتحقيق رفاهية الأوربيين البيض ، فهو يرى أن هذا الماضى قد اندثر ، وأنه من الخطأ أن نلعق جراح الماضى . يقول والكوت « إن على الابن أن ينفصل عن والده لكى يواجه المستقبل » ، كما ينسب هذه المبالغة فى إظهار العاطفة تجاه القارة الأم إلى مظاهر العذاب والبؤس التى تبهظ مواطنى البحر الكاريبى ، كما يرجعها إلى نير العبودية والسخرة الذى كان يرزح تحت عبئه أجدادهم .

■ **أعماله الشعرية والدرامية :**

يعد والكوت رغم شهرته المحدودة من أعظم الشعراء المعاصرين . ويجمع العديد من النقاد والشعراء مثل روبرت جريفز وچوزيف برودسكى الحاصل على جائزة نوبل للآداب فى عام ١٩٨٧ على أن أشعار والكوت هى أفضل ما يكتب الآن باللغة الإنجليزية ، فموهبته الغنائية رائعة ، كما يعبر شعره عن فيض من العاطفة يعكس التزام خياله الشعرى بقضايا عالمنا المعاصر الشديد التعقيد . كما يتسم شعره بالمهارة اللغوية ووفرة الألفاظ ، وأصداء الحنين . ففى قصيدته الطويلة « حياة أخرى » (١٩٧٢) « Another Life » التى تسجل سيرته الذاتية ، نجد تعبيراً رائعاً عن نمو وعى الشاعر أثناء فترة الطفولة والشباب بمنطقة البحر الكاريبى وخبرات مواطنيه . كما استطاع الشاعر من خلال هذه القصيدة المفرطة فى الطول أن يصور مشاعره الذاتية من حب

وندم وشهوانية وفرح ، ويجسد الأبعاد الميتافيزيقية للبحر والسماء ، مما يجعلنا ننظر إلى هذه القصيدة على أنها رحلة فى أعماق الذات ومجاهلها .

وقد أصدر والكوت ديوانه الأول « خمسة وعشرين قصيدة (١٩٤٨) » على نفقته الخاصة بينما كان يعمل فى التدريس ، كما كان يوالى المجلات التى تصدر فى منطقة الكاريبى بأشعاره وكتاباته بانتظام . وتحتوى هذه الأشعار المبكرة على علامات ظهور عبقرية شعرية لشاب لايزال فى التاسعة عشرة من عمره . كما أنتج بعد تخرجه من جامعة جزر الهند الغربية سلسلة من المسرحيات الشعرية من بينها هنرى كريستوف ، وبحر دوفين ، وأيون Ione .

ويجدر بنا هنا أن نذكر تأثره فى أشعاره المبكرة ببعض الشعراء الإنجليز تأثراً وصل به إلى حد التقليد والمحاكاة كما فى قصيدته « مرثية الشباب » التى يحاكى فيها ديلان توماس . وكانت مجلات جزر الهند الغربية والإذاعة البريطانية (صوت الكاريبى) هى المنابر الرئيسية لأشعاره حتى عام ١٩٦٢ عندما صدر ديوانه « فى ليلة خضراء : قصائد (١٩٤٨ — ١٩٦٠) » فى انجلترا ، ثم توالت إصدارات دواوينه : « المنبوذ وقصائد أخرى » (١٩٦٥) ، « الخليج » (١٩٧٠) ، « حياة أخرى (١٩٧٣) » (قصيدة صدرت فى كتاب) ، « أعناب البحر » (١٩٧٦) ، « مملكة تفاحة النجم » (١٩٧٩) ، « المسافر سعيد الحظ » (١٩٨١) ، « منتصف الصيف » (١٩٨٤) ، « مجموعة أشعار » (١٩٨٦) ، و « وصية اركانساس » (١٩٨٧) . وفى هذه الأشعار يعبر والكوت عن مظاهر الحياة المختلفة فى منطقة الكاريبى تعبيراً يناقض الرؤية الرومانسية لوكالات السياحة ، إذ يرى والكوت أن للسياحة تأثيراً سلبيا على نواحى الحياة فى جزر الهند الغربية ، إذ تؤصل علاقة السيد بالخادم ، تلك العلاقة التى سادت إبان فترة المستعمرات ، وهو يهاجم الاستغلال التجارى للثقافة الفولكلورية من أجل اجتذاب السائحين فى مسرحية « حلم على جبل القردة » ، كما يطالب أجهزة الدولة أن لا تقصر أنشطتها على توفير الطعام وإقامة المرافق الأساسية وحسب ، وإنما عليها أن ترعى الثقافة بإقامة المتاحف والمسارح والمكتبات .

ويرى والكوت أن جميع الأجناس الموجودة فى جزر البحر الكاريبى اضطرت إلى ذلك إذ جاءوا عبيداً ومنبوذين ، مما دفعه إلى الاهتمام بشخصية روبنسون كروزو ، هذا الإنسان الذى تحطمت سفينته على صخور جزيرة منعزلة ، واضطر إلى تشكيل حياة جديدة من أجل البقاء ، إلا أن والكوت يهاجم رواية « روبنسون كروزو » لادعائها أن البطل جعل من ابن الجزيرة الأصلى فرايداى إنساناً متحضراً ، حين يعتقد والكوت أن الوافدين على جزر الكاريبى يتعلمون درساً مفيداً فى كيفية تحقيق التعايش السلمى بين جميع الأجناس خاصة فى ترينداد وجامايكا ولذا نجده فى « المسرحية الإيمائية » Pantomime يسخر من الفكرة التى تدعى أن الاستعمار هو الذى مدن أبناء المستعمرات ، وذلك بمعالجة الجانب الاقتصادى والمظاهر العرقية لعلاقة روبنسون كروزو بخادمه الأسود فرايداى ،

حيث يقترح رجل إنجليزى أبيض يمتلك فندقاً فى توباجو على خادمه الأسود أن يقوم بتمثيل مسرحية تعرض بقصة كروزو المعروفة، للترفيه عن الضيوف البيض !.

وتنم أشعار والكوت عن إحساسه بمدى الارتباط الوثيق بين موطنه وأفريقيا، هذا الارتباط الذى دفعه إلى كراهية المستعمر الإنجليزى رغم تدلهه فى حب اللغة الإنجليزية، وتمثل الأبيات التالية من قصيدة «صيحة بعيدة من أفريقيا» A Fore cry From Africa والتى صدرت ضمن مجموعته الشعرية **فى ليلة خضراء** (١٩٦٢) مشاعره المتضاربة المتمثلة فى كراهيته للاستعمار الإنجليزى وحبه للغته الإنجليزية :

أنا من لعنت .
الضابط البريطانى الثمل ، كيف
لى ، أن أختار .
بين إفريقيا واللسان الإنجليزى
الذى أعشقه .

فى أعدادنا القادمة :

● ملف شامل عن الشعر العالمى المعاصر

مختارات جديدة من أهم الشعراء المعاصرين فى فرنسا وأمريكا وبريطانيا وألمانيا وشرق أوروبا واسكندنافيا ، إلى جانب مختارات أخرى جديدة من الشعر الأفريقى والتركى والإيرانى والروسى واليابانى ، مع دراسات مصاحبة لهذه المختارات، وتعريف بالشعراء .

هناء عبد الفتاح

« المحبظون » لايزالون أحياء ! !

البحث عن هوية خاصة للمسرح المصرى قضية شغلتْ أذهان المفكرين والمصلحين والفنانين المسرحيين طوال فترة تزيد عن نصف قرن من الزمان . كلٌ يُدْلى بدلوه — منظراً كان أم باحثاً أم مخرجاً لعروض مسرحية متباينة ، تقترب من فكرة التجريب داخل إطار هذا البحث أو تبتعد عنها ابتعاداً متطرفاً .

و « المحبظاتية » إحدى التجارب التى تحاول الوصول إلى شكل مسرحى مصرى . وتعود أهميتها — فى ظنى — لتوافر عنصرى المكان والزمان . أما المكان فهو مركز الهناجر الجديد الذى يأخذ على عاتقه ، كما نقرأ فى برنامجه : « رسالة تقديم مختلف العروض والاتجاهات الفنية التى يتبناها من أجل بلورة أهدافه الفنية » . وأما الزمان فهو الآونة الراهنة التى يقف فيها المسرحيون فى حالة من الفوضى والضياع ، ينتظرون الفرصة المناسبة التى تمكنهم من عرض قضايا المسرح ومشكلاته واختبار التجارب والحلول الممكنة ومناقشتها ، وكانت مسألة الهوية الضائعة قد لقيت صدى واسعاً فى كل ما أثير داخل ندوات ومناظرات المهرجان المسرحى التجريبى الدولى الأخير ، الذى أقيم بالقاهرة فى سبتمبر الماضى ، وبدا كلام البعض عنها أقرب إلى الهلع منه إلى المناقشة الهادئة .

لكل هذا يصبح تقديم العرض المسرحى « المحبظاتية » الذى استلهم شكله ومحتواه من التراث المسرحى الشعبى المصرى ، صيغة من تلك الصيغ التى يتبناها مركز الهناجر لدراستها وطبعها بطابع المشروع الثقافى الذى يُرسِّخ اتجاها ويخلق تياراً . ويعد الدكتور على الراعى من أوائل المنظرين المسرحيين الذين دعوا للاهتمام بهذا الشكل الشعبى واعتبره ظاهرة من أهم الظواهر المسرحية الشعبية .

وكان المخرج محسن حلمى

والمؤلف السيد محمد على قد قدما هذا العرض المسرحى فى إحدى بيئاته الطبيعية منذ سنوات مضت بمسرح الغورى ، حيث احتضنه المناخ الشعبى لحى الغورى بأروقته ومساجده وأسواقه وأزقته . ولا شك أن انتقال التجربة لعرضها فى مركز الهناجر بأناقته ومعماره الحديث المتسم بخصوصيته ، سيضع التجربة برمتها فى ضوء جديد ، وفى معيار فنى آخر ؛ يخضعها – فى اعتقادى – لبحث معملى يلعب فيه المكان الجديد دور الميكرسكوب المقرِّب والمكتشف والراصد .. بل الموثق الذى يقوم بتوثيق التجربة ويهبها شهادة الوجود ، ويحولها إلى نموذج صالح للتطبيق كما فعل الرواد المسرحيون الأوائل على مدار التاريخ .



« المحبظاتية » هم فرقة مسرحية شعبية جوالة تسير فى البلاد ، يقدمون عروضهم فى الحوارى والساحات والبيوت ، وذلك فى المناسبات الخاصة مثل الأفراح وميلاد الذكور أو الختان ، والمناسبات العامة مثل الموالد والأعياد ، والعرض الذى تقدمه الفرقة تشخيص مسرحى يعتمد على النقد السياسى المباشر لكل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية الخاطئة التى يعرفها المجتمع المصرى .

إنهم يمثلون نيابة عن الشعب أنماطا وأنواعا متنوعة من رجال السلطة فى عصر المماليك من الوزراء والخفر والأعيان ورجال الدين ، بل والسلطان نفسه وزوجته السلطانة ، للسخرية منهم واستعراض جبروتهم وتسلطهم على رقاب العباد . وفى محاولتهم المحاكاة يأخذ المحبظاتية موضوعاتهم عن قصة « شجرة الدر » ومن جبروت الغورى ليقولوا من خلالها ما يحلولهم من نقد ساخر لاذع .

« فالمحبظاتية » أقرب إلى ممثلى الكوميديا الارتجالية الشعبية حيث يُعطى كل ممثل قدراً فسيحاً من الارتجال ، ومساحة تعمق قدرات الممثل على الإبداع الفورى المنظم .

وداخل ورشة « الارتجال » التى يقوم بها المخرج محسن حلمى مع مجموعة الشباب بالنقاش والتدريب وإعدادهم فنيا داخل مركز الهناجر ، إنما يسعى إلى التأكيد على أهمية هذا الفن الشعبى الأصيل الذى يثير خيالات المتفرج ، ويستثير قرائح الفنانين المؤدين ، ويكشف عن ذلك المخزون الفنى المعطاء من النكات والقفشات والأمثال الشعبية والحكم والحكايات التى تمتزج معا داخل لحظة الرؤيا والإبداع عند الفنان / المؤدى وتصبح جزءاً غير منفصل من أدواته فى الأداء والحركة والتمثيل الصامت والألعاب البهلوانية ، لتنصب جميعا فى نسيج العمل المسرحى بكامله . لذلك

نرى فى هذا العرض قدْرا غير ضئيل من الصدق الفنى ، للحفاظ على أسس اللعبة المسرحية الارتجالية الأصل وتلقائيتها وعفويتها . إن أهم شخوص المحبظين هم أنفسهم أولئك الذين قدموا العرض المسرحى كما كان يقدم فى عصر المماليك الحقيقى ، ثم فى العصر الحديث منذ عدة سنوات : فزقزوق مهرج الفرقة يقود فرقته الآن بنفس الطريقة وبذات الأسلوب الذى ابتدعه الممثل الشعبى المجهول ، وشخصية الرجل تؤدى أدوار المرأة القبيّحة ومختلف الأدوار النسائية ، إحياء للتقاليد الموروثة من

« المحبظاتية » الذين كانوا جميعا من الرجال وكان كل منهم يؤدى الأدوار الرجالية والنسائية ؛ لكن المخرج الحديث ادخل عنصراً نسائيا وحيداً — وهو الممثلة سموحة — التى تقوم بدور الراقصة ، كما تمثل دور السلطانة أو دور الزوجة الجميلة . إن إصرار المخرج على الحفاظ على الممثل / الرجل لتمثيل الأدوار النسائية ، إنما يحقق معادلة فنية متميزة فى سياق العرض المسرحى . فهو يحافظ على مصداقية الإطار التاريخى للعمل المسرحى من جانب ، كما يبرز الطابع الكاريكاتورى لأبعاد تلك الأدوار التى يتسم أداؤها بالعبث والسخرية من البعد الجسمانى / الفيزيقى للشخصية الممثلة ، وهو ما يقدر عليه الرجل حين يؤدى دوراً نسائيا يستغل فيه إمكانياته فى الزِّى المصور للبطن المنتفخة المنتظرة طفلاً — وليا للعهد ، والصدر المحشو ، وخفة الحركة وإعاقتها داخل الحدث الكوميدى المرسوم ، إلى آخر تلك العلامات الإخراجية للضحك والتفكه والسخرية من تلك الشخصيات من خلال الوجدان الشعبى وما يفكر فيه ويتصوره . وقد استخدم المخرج فى هذا العرض خيال الظل باعتباره جزءاً لا يتجزأ من التراث الشعبى ، فمنح التجربة مصداقية تالية للرؤية المسرحية التسجيلية الساعية لطرح الأشكال الشعبية بأنواعها ووضعها أمام الفنان المبدع اليوم لإعادة التفكير فى استغلالها فنيا على نطاق واسع .

لذلك كله كان الاهتمام من جانب القائمين على التجربة بتقديم لعبة « التحبيظ » على المكشوف . فكل تفصيلات اللعبة تكون مكشوفة للمتفرج من البداية . ويبرز هذا فى الاهتمام بطبيعة مسرح المحبظين من ديكور وملابس واكسسوارات مصنوعة من البيئة المحلية ، ومن

وجهة نظر « المحبظاتية » أنفسهم . والاهتمام بعلاقة الممثل بالمتفرج ، وهو هدف من الأهداف الرئيسية للمؤلف والمخرج معا ، « حيث تكتمل هذه العلاقة داخل العرض المسرحى من خلال ترك مساحات لارتجال الممثل ، ودخوله مع المتفرج فى حوار » .

لقد نجحت التجربة فى منح الارتجال الشعبى شرعية الوجود وشهادة الحضور . وأهميتها تنبع — فى ظنى — من توثيق مكانة فن الارتجال ومساحته داخل خريطة مسرحنا المصرى ذى الجذور الشعبية الأصيلة .

الملاحظة التى يمكن أن تؤخذ على هذا العرض أنه توقف عند تقديم رؤية تاريخية بفكر سياسى نقدى شعبى يعبر عن مرحلة من هذا التاريخ ، ولم يخرج عن نطاق التوثيق ولم يتجاوزه لمرحلة الإسقاط السياسى العصرى . وفى رأيى أن هذا سيتيح المجال أمام مخرج التجربة محسن حلمى والمؤلف المعد السيد محمد على ومجموعة الفريق — وغيرهم — للتجريب بهدف الوصول إلى خطوات تالية تنظر إلى الماضى ، وتستقطب اللحظة الحاضرة لترهص بالمستقبل .

ولا شك أن هذه التجربة تهمنا — نحن المسرحيين — خاصة حين يقدمها مسرح « تجريبى كالهناجر ، يحاول من خلالها بلورة الأشكال القومية والتراثية ، ووضعها بجوار الأشكال الفنية العالمية فى الشرق والغرب ، وخلق نوع من الحوار أو التعددية الفكرية — على حد تعبير الدكتورة هدى وصفى مديرة مركز الهناجر — لمواجهة تلك الأحادية التى طمست الإبداع المسرحى وحصرته داخل حدود الترجمة والتفسير الحرفى .

وتبقى الرسالة موجهة للفنانين المصريين والعرب ، للاستفادة من هذا المركز — هذه الرئة المسرحية والتشكيلية الجديدة — لطرح الأصيل — ذلك المجهول غير المكتشف ، وتغذية الحركة المسرحية بإبداعات المبدعين الذين يستلهمون الواقع والتراث ، ويسهمون فى اكتشاف مسرح عربى أصيل .



بهيجة حسين

رموز الفكر والفن
فى يوم الدفاع عن الوحدة الوطنية

كان يوماً للدفاع عن الوطن ، عن وحدته ، ووحدة أبنائه إنه يوم مؤتمر اللجنة المصرية للدفاع عن الوحدة الوطنية يوم الجمعة ٩ سبتمبر الماضى .

امتد السرادق من شارع رمسيس حتى تقاطع شامبليون مع عبد الخالق ثروت . وغُصّ بحشود من شعب مصر شباباً وشابات ، عمالاً وفلاحين ، مثقفين ، وكتاباً.كل هؤلاء إلى جوار قيادات العمل السياسى والوطنى فى مصر ، أعضاء الحزب الوطنى بجوار أعضاء حزب التجمع ؛ أيديهم فى أيدى أعضاء حزب الوفد ، والجميع قلوبهم على مصر . فضيلة مفتى الديار المصرية قداسة البابا شنودة . والكاتب الكبير خالد محمد خالد ، والدكتور ميلاد حنا . شعر بيرم التونسى وبديع خيرى وصلاح جاهين وأحمد عبد المعطى حجازى وحسن طلب وسيد حجاب . موسيقى عمار الشريعى وفاروق الشرنوبى وسيد مكاوى والخالد سيد درويش ، وصوت على الحجار وشموخ أداء عبد الله غيث وحمدى غيث ونبيل الحلفاوى ولطفى لبيب وإخراج المبدع ناجى جورج .

ولأننا نحتمى بالتاريخ الذى نملكه وبه سنملك المستقبل ، تقول أمينة شفيق سكرتير عام نقابة الصحفيين « لقد ذكرت صحيفة الوطن القبطية فى عددها الصادر فى ١٥ مايو ١٩١٦ أنه كان للأقباط رواق فى الأزهر الشريف يتلقون فيه العلوم الشرعية والمنطقية ، وكان ممن درسوا فيه أولاد العسال ، وهم من كبار مثقفى القبط ولهم مؤلفات هامة ، وكان من هؤلاء أيضا مينا ميخائيل عبد السيد صاحب صحيفة الوطن ، الذى درس بالأزهر ثم انتقل إلى دار العلوم عندما انشئت ، ووادى تادرس الذى كان يحفظ القرآن وفرنسيس العتر الذى كان يحضر دروس الشيخ محمد عبده » .

لقد أكد فضيلة مفتى الديار المصرية أننا جميعا مواطنون مصريون ، فقال إن القاعدة الفقهية

تنص على أن للأقباط مالنا ، وعليهم ما علينا . كما أكد أن رجال الدين بصفة خاصة سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين ، هم مع العدل وضد الظلم ومع التعمير وضد التخريب لمنشآت الدولة ، لأنها ليست ملكا لفرد أو حاكم ، بل هي ملك للجميع لأنها من مال الجميع ، فكيف إذن تمتد يد التخريب إليها ؟ إن الذى يخرب قطارا أو منشأة إنما يخرب ما هو ملك لـ ٥٨ مليون مصرى ..

ولأننا أبناء وطن واحد ، عدوُّه واحد ولا تفرق عداوته بين مسلم ومسيحى ، يقول البابا شنوده«كانت سياسة الدولة فى وقت من الأوقات هى تطبيع العلاقات مع إسرائيل ، ورفضنا التطبيع وقلنا لن ندخل القدس إلا مع إخواننا المسلمين والعرب » .

وهنا يدوىّ التصفيق بأيدى عشرة آلاف هم جموع الحاضرين فى المؤتمر ، يتحدون أية أوهام عن نسيان دمائنا المصرية المراقة فى حروبنا مع عدونا إسرائيل .

أما الكاتب الكبير خالد محمد خالد ، فإنه يتوكأ على مرضه ويحمل سنوات عمره الذى نتمنى أن يطول لأننا فى حاجة إلى فكره المستنير ، ويأتى إلى المؤتمر ليقول إننى أصارحكم القول بأن الأحداث التى تتوالى مخيفة كالنذر فتدفعنى للتشاؤم ، ولكننى أقول فلنعمل جميعا واضعين أعيننا على المعنى القومى للوحدة الوطنية وأخيرا أقول كما كان يقول مكرم عبيد ، أو أترك فيكم قول الشاعر : **هذه مصركم تباع عليكم صفقة بخسة فمن يشتريها** .

وبعد انتهاء الكلمات جاء دور الفن فغنى على الحجار أناشيد سيد درويش الوطنية ومع « أنا المصرى كريم العنصرين » ونشيد العمال ومقاطع من رباعيات صلاح جاهين وأغنية هنا القاهرة لسيد حجاب يتطهر وجداننا وتقوى عزيمتنا ويزداد عشقنا للوطن .

ويأتى إلقاء عبد الله غيث وحمدى غيث ونبيل الحلفاوى ولطفى لبيب لأشعار أحمد شوقى وبيرم التونسى وبديع خيرى وعبد الرحمن الشرقاوى وأحمد عبد المعطى حجازى وصلاح جاهين وحسن طلب وسيد حجاب وجمال نجيب ليؤكد لنا على دور الفن فى تشكيل وعى وجدان الأمم ووعيها ، وأيضا على دوره فى مواجهة التطرف والتخلف والظلام الذى تسعى الجماعات الدينية المتطرفة إلى فرضه على مصر وعلى شعبها وحضارتها . وينتهى المؤتمر بإنشاد الحاضرين لنشيد بلادى بلادى .



ب.س

إيحـــاء غـريــب

يكرس **أدونيس** بحثه عن « الصوفية والسوريالية » للمقارنة بين التجربة الصوفية والتجربة السوريالية كتجربتين فى النظر والكتابة ، وهو يجد مشروعية هذه المقارنة فى كون التجربة الصوفية تصل الإنسان بذاته العميقة وبما يتجاوز الواقع الذى يحجبه عن هذه الذات وفى كون السوريالية تخلص الإنسان من اغترابه ، أو من غيابه ، فى هذا الواقع . ويوضح **أدونيس** كيف يتم ذلك بالنسبة للتجربتين على المستوى الفلسفى والإبداعى ، بما يؤكد أن الصوفية شكل من أشكال السوريالية الخالدة يمكن مقارنته بالسوريالية التاريخية .

وما يثير الدهشة فى بحث **أدونيس** ليس هو عقد مثل هذه المقارنة ولا التوضيح الذى يقدمه لمشروعيتها بل هو تلك الفقرة الاستهلالية التى يقول فيها :

« الصوفية والسوريالية : عنوان قد يثير استنكارا ،أو على الأقل اعتراضا ، لا من الأشخاص الذين يعنون بالسوريالية ، وحدهم ،وإنما أيضا من أولئك الذين يعنون بالصوفية . وسواء كانت هذه العناية ، فى الجانبين ، سلبية أو إيجابية ، فإن الجمع بين هذين الاتجاهين قد يكون موضع استغراب »

والحال أن هذا الكلام لا يرمى إلا إلى شئ واحد : الإيحاء بأن القارئ لابد له من أن يتعامل مع البحث الأدونيسى باعتباره كشفا رائدا لعلاقة كانت ، حتى ذلك الحين ، مجهولة !

لكن رصد العلاقة بين الصوفية والسوريالية ليس من الأمور التى تستحق جهدا كبيرا . وقد أشير إلى هذه العلاقة من جانب نقاد عديدين .

وهكذا ، ففى ربيع ١٩٣٨ قال **ليون تروتسكى لأندريه بريتون** ، خلال زيارة الأخير إلى **كويواكان** :

« إنكم تتذرعون **بفرويد** ، ولكن ألا يفعل عكس ما تفعلون ؟ إن فرويد

يرفع الوعى الباطن إلى الوعى . ألا تحاولون كبت الوعى تحت اللاوعى ؟ » (نقلا عن **جان فان هيجينورت : مع تروتسكى فى المنفى ، من برينكيبو إلى كويواكان** ، ١٩٧٨ ، ص ١٢٢) .

وفى شتاء ١٩٤٩ أورد **ميشيل كاروج** كلام **بريتون** فى « بيان السوريالية الثانى » : « إن كل شىء يدفع إلى الاعتقاد بأن هناك نقطة معينة فى الفكر تكف عندها الحياة والموت ، الواقعى والخيالى ، الماضى والمستقبل ، ما يمكن إيصاله ومالا يمكن إيصاله ، الأعلى والأسفل ، عن أن ينظر إليها بشكل متناقض . والحال أنه من العبث البحث عن دافع آخر للنشاط السوريالى غير الأمل فى تحديد هذه النقطة » . (**بريتون : بيانات السوريالية** ، ١٩٨٥ ، ص ص ٧٢ ـ ٧٣ . تختلف ترجمتنا لهذه الفقرة ، جزئيا ، عن ترجمة **أدونيس** لها . ـ ب . س .) ثم قال :

« ذلكم هو مفتاح السوريالية .

« إن هذا المفهوم عن نقطة عليا ، تعلو جميع التناقضات ... يصاغ بشكل سافر خاصة فى بعض كتابات **القبالة** (حركة صوفية يهودية ظهرت فى القرن الثانى الميلادى . ـ ب . س) . فوفقا **للزوهار** (نص رئيسى **للقبالة** نشر فى القرن الثالث عشر الميلادى . ـ ب . س .) تعتبر النقطة العليا هى النقطة الأولى التى خلق الإله العالم بدءا منها . والسوريالية كما عرفها بريتون فلسفة ملحدة ، لكنها تبنت تحت شكل دنيوى وغير دينى تماما هذه الفكرة عن نقطة عليا ، عن بؤرة حية للكون » (**مارك ايجيلد ينجر** ، (م) : **أندريه بريتون ، أبحاث شهادات** ، ١٩٤٩ ، ص ٦٩) .

ومن جهة أخرى ، فإننا لا نظن أن مما لا معنى له أن جورج حنين ، أحد أبرز ممثلى السوريالية التاريخية ، قد عكف على قراءة الحلاج (**ساران اليكسندريان : جورج حنين** ، ١٩٨١ ، ص ٩) .

فلماذا يريد أدونيس الإيحاء للقارىء بأنه يقدم إليه اكتشافا جديدا ؟

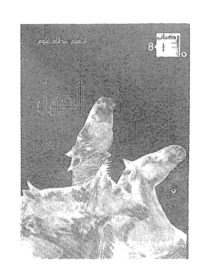
إصدارات فى سطور :

● فضاء الصوت الدرامى :

دراسة فى مسرح صلاح عبد الصبور كتاب جديد للشاعر الدكتور **« وليد منير » ، وهو فى الأصل رسالة جامعية نال بها الشاعر الباحث درجة الماجستير منذ بضعة أعوام . وقد صدر الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى (٢٦٠) صفحة من القطع المتوسط .**

● صوت الشاعر القديم :

كتاب جديد للدكتور **« مصطفى ناصف » يتناول الشعر الجاهلى من منظور تأويلى جديد ، استكمالاً للخط الذى بدأه المؤلف فى كتبه السابقة الرائدة ، خاصة كتاب (قراءة ثانية فى شعرنا القديم) . وقد صدر الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ٢٩٠ صفحة من القطع المتوسط .**



● الخيول :

مسرحية جديدة للباحث البحراني الدكتور « إبراهيم غلوم » ، صدرت عن سلسلة (كتاب كلمات) بدولة البحرين ، والمسرحية مستوحاة من قصة قصيرة للكاتب العراقي « محمد خضير » بعنوان : (ساعات كالخيول) ، وقد كتب « إبراهيم غلوم » عدة مسرحيات قصيرة من قبل ، وقام بإعداد نصَّيْن مسرحيَّيْن عُرِضا في القاهرة وبغداد . وقد اشتملت مسرحية (الخيول) على (٧٢) صفحة من القطع الصغير .

● الثقافة المغربية :

صدر العدد الجديد من المجلة المغربية (الثقافة المغربية) — العدد ٧ يونية ١٩٩٢ ، ومن أهم ما اشتمل عليه العدد مقال عن أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بقلم « احمد المعداوي » ، ومقال عن الحكاية والأنطولوجيا بقلم « احمد العلوي » ، ومقال عن الخطاب الإبداعي في الرواية بقلم « ربيع مبارك » ، ومقال عن شعرية النص الجديد بالمغرب بقلم « بشير القمري » ، ومقال مترجم عن (الدائرة الهيرومنيوطيقية) ، فضلاً عن المواد الإبداعية الأخرى من شعر وقصة وفن تشكيلي .





● قضايا وتحديات تنموية :

كتاب جديد للدكتور « اسامة عبد الرحمن » ، صدر عن دار الأزمنة بالقاهرة في (٣٠٩) صفحة من القطع الكبير ، وهو يتميز بمنظور شامل لمفهوم التنموية ، يدخل فيه المناخ السياسي والفكري على المستوى القومي والعالمي ، وتدخل فيه أيضا المتغيرات التي نعيشها الآن بعد حرب الخليج وفي ظل النظام العالمي الجديد .

● رائحة اللحظات :

الرواية الأولى للأديبة بهيجة حسين ، التي نشرت عددا من قصصها القصيرة في المجلات الأدبية

المختلفة عبر السنوات الماضية . وتأتى هذه الرواية لتجسد تجربة الكاتبة مع اللغة فى صياغة عفوية لا يثقلها التعمل ولا ينقصها الدفء والشاعرية الأليفة ، بحيث تذوب الحدود بين التجربتين الفنية

رائحة اللحظات

رواية

بهيجة حسين

والحياتية فى هذا العمل الروائى الجرىء .

صدرت الرواية عن دار الثقافة الجديدة فى ١٤٤ صفحة من القطع المتوسط .

(التحرير)

المكتبة العالمية

سامية الجندى

بنات افريقيا ..واصدارات أخرى

عندما فازت **ربيكا نجوا** الكاتبة الروائية ، من كينيا بإحدى الجوائز الأمريكية عن روايتها : « **تموجات فى بركة ماء** » كان أول تعليق تلقته : « **لست كاتبة هذه الرواية ... إن زوجك هو الذى كتبها** !!

هذا الاعتقاد المتأصل بدونية المرأة . والمرأة الكاتبة بالذات ينعكس فى حكمة من الكاميرون تقول : « **النساء ليست لهن افواه** » . لكن الكاتبات يرين أن هو نصيبهن الشرعى من الإهمال والتجاهل الذى تتلقاه المرأة عموما فى المجتمع . وهو الذى يفسر فى رأى **أما آتا أيدو** كاتبة غانا التى حصلت على جائزة كتاب الكومنولث عن روايتها « **متغيرات** » . لماذا لم تنل حتى الآن أية كاتبة أفريقية الشهرة التى نالها بعض الكتاب من الرجال مثل **شينوا آشيبى أو وول سونيكا أو نجوجى واثيونج** ؟

إن هذا الاصرار على دونية المرأة ليس وليد العصر بل إنه قديم قدم عصور المصريين القدماء ... منذ عصر **حتشبسوت** التى حكمت البلاد على مدى ٢١ عاما ولكنها كانت تصور نفسها دائما كرجل بوضع لحية وارتداء ثوب الفرعون وشاراته . ولذلك فقد قررت **مارجريت بوسبى** عندما زارت الأقصر وأسوان ووقفت أمام المسلة التى شيدت فى عصر **حتشبسوت** أن تقوم بتأريخ لإبداع الكاتبات الأفريقيات فى كتابها الجديد « **بنات أفريقيا** » بمقتطفات من الأشعار الفنائية فى عصر الدولة الفرعونية الحديثة ، والتى مازال يتبقى منها الكثير على أوراق البردى . بل إنها

وجدت من الضرورى أن تضمه إلى كتابها ترجمات لبعض الكتابات الهيروغليفية المنقوشة على مسلة **حتشبسوت** ، والتى تقف شاهدا على قوة الملكة الفرعونية وعظمتها ونفوذها .

فى كتاب « **بنات افريقيا** » أو « **مختارات عالمية من كلمات النساء الأفريقيات الأصل وكتابتهن منذ قدماء المصريين وحتى العصر الحديث** » ... فى هذا الكتاب تقدم **مارجريت بوسبى** الإنتاج الأدبى لمئتين من الكاتبات من أصل أفريقى : **اليس ووكر ومايا انجيلو وتونى موريسون وبوش إيميشيتا** ، وغيرهن .

وقد حرصت **مارجريت بوسبى** على اختيار عنوان كتابها بعناية شديدة ، تجنبا للوقوع فى خطأ « التحيز المزدوج » الذى تعانى منه الكاتبة الأفريقية أولاً بسبب اللون وثانياً لكونها امرأة . فاختارت تعبير الكاتبات من أصل أفريقى : تفاديا لاستخدام كلمات مثل السود أو (النيجرو) .

تقول **مارجريت بوسبى** صاحبة كتاب « بنات أفريقيا » الصادر عن دار جوناثان كيب إن أغلبية الأعمال التى تؤرخ لإبداع المرأة الأفريقية ، والتى نشرت على مدى العقود الماضية منذ الستينيات من هذا القرن ؛ تشير إلى حقيقة مهمة وهى أن الإنجاز الأدبى للمرأة من أصل أفريقى ، سواء فى الولايات المتحدة أو فى الكاريبى أو فى أفريقيا ؛ ظل فى طى النسيان حتى عقد الثمانينيات بسبب القيود الاجتماعية ومشاعر التعصب والتحيز السائدة ، التى ترفض الاعتراف بموهبة المرأة ؛ وأيضا بسبب عدم قدرة هؤلاء الكاتبات على الوصول إلى دور النشر إلا حديثا جدا .

لقد استطاعت **مارجريت بوسبى** فى كتابها الذى استغرق فى إعداده ثلاث سنوات ، أن ترصد علامات بارزة لا حصر لها فى تاريخ الحركة الإبداعية للمرأة من أصل أفريقى ، منها على سبيل المثال :

● فى عام ١٧٤٦ أصبحت **لوس تيرى** أول شاعرة أمريكية من أصل أفريقى بقصيدتها : « مشادة فى الحانة » . وقد وُلدتْ **لوسى تيرى** فى أفريقيا فى عام ١٧٣٠ ولكنها رحلت مع العبيد إلى العالم الجديد وعمرها خمس سنوات .

● فى عام ١٨٣٥ نشرت **ماريا ستيوارت** كتيبا صغيرا عن أحوال السود فى أمريكا حثت فيه المرأة السوداء على الكفاح والنضال للحصول على حقوقها السياسية والاجتماعية- وأولها التعليم .

● فى عام ١٩٨١ نشرت **چون چوردان** كتابها : « الحروب الأهلية » وهو أول كتاب يضم مقالات سياسية بقلم امرأة من السود فى الولايات المتحدة ؛ ذلك بالإضافة إلى العديد من النماذج الأخرى من منطقة الكاريبى وفى أوروبا وبريطانيا التى أصبحت مقرا لعدد كبير من الكاتبات الأفريقيات الواعدات . والأهم من كل ذلك أن كتاب « **بنات افريقيا** » يتسع ليشمل ترجمات للإبداع المنشور فى أفريقيا نفسها .

إصدارات فى سطور :

بيكاسو

● صدر الجزء الأول من مجلد « **حياة بيكاسو** » **لجون ريتشار دسون** فى لندن . وهو رصد مصور للسنوات الأولى التى قضاها الفنان الشهير بين برشلونة وباريس .

أصوات فى البرية

● **ماريو ڤارجاس** ، أحد كتاب

بيرو صدر له عن دار فابر كتاب « **حقيقة كاتب** » . الكتاب يضم ٨ محاضرات ألقاها فارجاس فى عام ١٩٨٨ . وهو يعد تلخيصا لحياته ككاتب عمل فى بيئة مختلفة تماما عن البيئة الأمريكية أو الأوربية .

فى الوقت نفسه صدرت للكاتب الأرجنتينى إيرنستو ساباتو روان ، « **ملاك الظلام** » عن دار كيب . وهى الجزء الثالث من ثلاثية بدأت برواية « **النفق** » التى نشرت بالأسبانية عام ١٩٤٨ .

الكتابان : « **حقيقة كاتب** » **لماريو فارجاس** و « **ملاك الظلام** » **لايرنستو ساباتو** يُعدان محاولة لإعادة تقييم واقع الحركة الأدبية فى أمريكا اللاتينية ، ولكن فى شكلين مختلفين : **فارجاس** من خلال تجربته التى وصلت به إلى ترشيح نفسه لمنصب الرئاسة فى عام ١٩٩٠ ، ثم الهزيمة التى لحقت به ، يضع خطا فاصلاً بين الحياة كواقع موضوعى والأدب كواقع خيالى منظم . أما رواية **ساباتو التى تعتمد على الحوار غير المترابط بين شخصيات لا توجد علاقة واضحة تربط بينها ، فهى تعكس حالة التفكك التى تسود المجتمع الأرجنتينى .**

● **المثّال البريطانى البولندى الأصل ايبشتاين** ، صدرت ترجمة لحياته مؤخرا أعدها **ستيفن جاردنر** ، يدافع فيها عن **ايبشتاين** الذى أثارت أعماله انتقادات حادة فى أوائل هذا القرن فى معظم دول العالم . **جاردنر** يرى أن **ايبشتاين** كان ضحية لمؤسسة السلطة وأنه كان فنانا شغلته فى المقام الأول الهموم الجمالية .

● للكاتبة الصينية **جونج شانج** صدرت عن دار هارير كولينز رواية (**البجعات المتوحشات**) وهى قصة الصين الحديثة من خلال ثلاث نساء ... الجدة والأم والحفيدة .



فى أعدادنا القادمة

● ملف عن الرواية العربية المعاصرة

دراسات نظرية حول قضايا الفن الروائى ، مع دراسات أخرى تطبيقية حول أهم الروايات التى صدرت فى الفترة الأخيرة ، بالإضافة إلى متابعة النشاط النقدى البارز حول القصة والرواية .

رســالة باريــس :

اسماعيل صبرى

بيكاسو والأشياء

رغم عشرات المعارض التى خصصت لأشهر فنانى القرن العشرين بابلو بيكاسو، ورغم أن باريس تضم متحفا مخصصاً لأعماله يحتوى على مجموعة ضخمة من لوحاته وتماثيله منذ بداياته الواقعية مروراً بكافة مراحله الفنية الزرقاء، والوردية والتكعيبية والتجريدية والدادية والرمزية .. فإن باريس مازال لديها ما تقوله عن هذا الفنان الفذ الذى استطاع معانقة كافة المدارس الفنية والفكرية فى القرن العشرين بل وفاض عنها وتجاوزها .

فمنذ ٣ أكتوبر الماضى وحتى ٢٨ ديسمبر تستقبل باريس عدداً ضخماً من لوحات وتماثيل بيكاسو من كبرى المتاحف العالمية ومن مختلف متاحف فرنسا ومن المجموعات الخاصة ليضمهما معرض يقام فى « الجراند باليه » بقلب باريس تحت عنوان « بيكاسو والأشياء » إذ أن العنصر المشترك بين كافة الأعمال المعروضة هو أنها تدور حول الأشياء أو ما يسمى بالطبيعة الصامتة .

إن توجهات بيكاسو الفنية قد تنوعت وتعددت بصورة ثرية للغاية بحيث لم تتم دراسة الكثير منها ولم يحظ الكثير من اعماله بالاهتمام الذى لقيته أعمال أخرى له فإنتاجه الفنى كان يتطور بطريقة التفرع الدائم والسريع من خلال التفكيك المستمر ثم إعادة تجميع ما سبق أن فككه ولكن بصورة جديدة وبأسلوب مختلف، فبيكاسو كان كائنا حيا ذا قوة فائقة، ينتشر إنتاجه فى كافة الاتجاهات، يقتحم كل الطرق والابواب وتظهر له أذرع وأيد تصل إلى كل مكان، وخلاياه الحية تنمو وتتضاعف وتلتهم كل شىء فى طريقه، الأشخاص والأشياء الحاضرة والماضية .. وكل هذا النهم الهائل لم يكن إلا لخدمة إبداعه المستمر والمدهش الذى لم يعرف حدوداً قط .

وقد لجأ بيكاسو فى فترات مختلفة من حياته لموضوع الطبيعة الصامتة، فى الفترة التكعيبية أى فى بداية القرن ثم فى فترة ما بين

الحربين وإبان الاحتلال النازى لفرنسا ثم فى الفترة المتأخرة من حياته ، فلم يكف فى هذه اللوحات عن رسم ثم إعادة رسم الآلات الموسيقية والأوانى والزجاجات والجماجم . وإذا كان معرض « الجراند باليه » المخصص للطبيعة الصامتة ولتحولات الأشياء فى لوحاته يأتى بعد عدد لا يمضى من المعارض التى خصصت لأعمال بيكاسو والتى كانت دوماً معارض ناجحة جماهيريا وفنيا ، فإن معرض « بيكاسو والأشياء » يقدم جانبا غير معروف من أعمال الفنان من خلال لوحات وتماثيل لم تلق عليها الأضواء من قبل ، بل يعرض بعضها للمرة الأولى وهو أمر مدهش بالنسبة لفنان يتجاوز ثمن أصغر لوحاته ملايين الفرنكات .

وسبب بقاء هذه الأعمال فى الظل هو على الأرجح الأسطورة التى أحاطت ببعض أعماله الكبرى الأساسية والتى طغت على أعماله الأخرى ، فلوحات مثل « آنسات افينون » أو « جورنيكا » كانت الجزء الظاهر من جبل الجليد . غير أن حياة بيكاسو الخاصة ساهمت أيضا فى خلق الأسطورة التى دفعت بأعماله إلى مرتبة تالية من الأهمية . فالسيدات السبع اللاتى ارتبطن به وحياة الأثرياء التى عاشها على ساحل الريفيرا الفرنسية ، ودعوته للشيوعية أثناء العطلات التى قضاها على ساحل البحر المشمس ، كل هذا شكل الصورة التى تناقلتها وسائل الإعلام عن الفنان فى الستينيات ، فى حين أصبح إنتاجه الفنى فى حد ذاته غير ذى أهمية .

بل لقد تردد فى تلك الفترة إن بيكاسو فقد طاقاته الإبداعية وإنه لن يبقى منه فى معبد الفن الحديث سوى مرحلتين المرحلة التكعيبية وفترة الحرب أى إنتاجه ما بين عام ١٩٠٧ وحتى نهاية الحرب . وقيل كذلك أنه لم يفهم الفن التجريدى وأنه تلاعب بعناصر هجينة دون أن يسعى للانتماء لأى مدرسة من المدارس الفنية فى تلك الفترة وأنه بات يقلد نفسه ومعاصريه وأساتذته مما يدل على عدم ثقته بنفسه وعدم قدرته على التجديد . وتحت تأثير المذهب الرسمى لتاريخ الفن الحديث الذى يرى ذلك الفن على أنه موكب من الفنانين الطليعيين الذين يتعاقبون الواحد بعد الآخر أبعدت المتاحف الأمريكية كافة لوحات بيكاسو اللاحقة لفترة الأربعينيات عن صالات العرض لأنها لا تتفق وهذه الرؤية . أما أعماله من الستينيات وحتى وفاته فقد اعتبرت غير لائقة أو إباحية أو منفذة بصورة متعجلة تجعلها غير صالحة للعرض . أما المعرض الذى أقامه فى عام ١٩٧٢ أى قبل وفاته بعام فقد أثار استياء الخبراء بل وحتى أصدقائه المقربين .

وتطلب الأمر الانتظار أكثر من عشر سنوات بعد وفاته ، ليجد متحف جوجنهايم والمتحف الوطنى للفن الحديث فى باريس الشجاعة لكشف الحجاب عن منجزات تلك الفترة ، وتطلب الأمر مرور عشرين عاما على وفاته حتى يتم تنظيم معرض مثل معرض « بيكاسو والأشياء » يخصص للوحات الطبيعية الصامتة سواء كانت رسما أو تصويراً زيتياً أو تجميعاً بطريقة الكولاج ، فضلا عن منحوتاته وتماثيله التى تعالج نفس الموضوع .

وإلى جانب الأسطورة التى سرقت الأضواء من أعمال الفنان فإن الفترتين اللتين لجأ فيهما كثيرا إلى رسم الطبيعة الصامتة هما بالتحديد اللتين لا تلقيان تقديراً من نقاد الفن الحديث ودارسى أعمال بيكاسو : أى سنوات العشرينيات وهى فترة ما بعد

التكعيبية ثم فترة ما بعد الحرب .

وهاتان الفترتان تميزتا بكثافتهما وتعقيدهما - ولعل هذا التعقيد هو العامل المنفر من انتاج الفنان خلالهما - حيث يكثر الاستخدام المتزامن لأساليب فنية مختلفة تتداخل وتتراكب ، فالرسم الاكثر بساطة ظاهريا يحاور التلميحات والرموز المثيرة للحيرة ، ففى هذه اللوحات يرسم بيكاسو تارة كفنانى « يوم الاحد » التقليدى وتارة يرسم كما كان يفعل قبل عشر سنوات أو عشرين فمن يوم لآخر يغير الفنان أسلوبه وطريقته فى الرسم بل من لوحة إلى أخرى إن لم يكن فى نفس اللوحة وعلى نفس الورقة : فإلى جانب آلة موسيقية وتربة مثلثة ومسطحة نجد آنية منحنية الخطوط مرسومة من منظور ملتو تتداخل مع ورق مقوى ملصوق باللوحة ، يوحى بشكل زجاجة فى حين أن الكوب مرسوم بطريقة خداع البصر أو بالطريقة الجامدة التى تميز أسلوب « الوحشيين » ، مزيج غير متوقع بين عناصر مختلفة تخدم تأثيرات متضاربة : أقصى درجات النقاء والتبسيط إلى جانب اقصى درجات الحشو والتفاصيل الزائدة عن الحاجة ، الشفاف والشاحب الذى يكاد لا يتراءى للعين يجاور البارول المفعم بالألوان والتركيب والتداخل حتى الإفراط .

والنتيجة المنطقية لمثل هذا التحول والتغير المستمر هو اختلاط الأمور وعدم القدرة على تتبع تطور الفنان وخاصة عبر الزمن . وتزداد صعوبة هذا التعقب الزمنى للتطور الفنى بالنسبة لبيكاسو الذى أنتج بغزارة طوال القرن حتى تجاوز التسعين من عمره والذى سبح دوما ضد التيار العام الذى حكم رؤية تاريخ الفن أى سبح ضد العامل الزمنى ، فالزمن والتواريخ ليس لها أية أهمية عند بيكاسو وإدراكا لهذه الحقيقة الجوهرية بالنسبة لفنان مثل بيكاسو جرؤ منظمو معرض « بيكاسو والأشياء » على تحطيم دكتاتورية قاعدة «العرض المتسلسل زمنيا» والتى تخضع لها كافة المعارض الفنية ، فلوحات المرحلة المتأخرة تقابل لوحات الفترة المبكرة ، ويجد الزائر الذى تعود على « الكاتالوجات الزمنية » نفسه مجبراً على النظر إلى اللوحات والأعمال المعروضة بصورة مختلفة ، فليس هناك رحلة زمنية منطقية ولكنه تجوال تحكمه المصادفة بين لوحات تتحاور الواحدة مع الأخرى فى عملية ذهاب وإياب فورية فوق حاجز الزمن . ويتجلى بفضل هذا التنظيم الترابط والاتساق المنطقى لإنتاج بيكاسو الفنى وهو ترابط قد يتوارى وراء زوبعة التغير المستمر الذى اتسم به عمله . فتجنب الاختزال الذى تمثله النظرة الزمنية لعمل الفنان يؤكد أن إنتاجه غير قابل للانقسام والتجزئة وأنه كل متسق منطقيا مع ذاته » ، فهذه هى النظرة الواجبة لأعمال رامبرانت ومانيه وسيزان . فجميعهم غيروا من أسلوبهم ومن موضوعاتهم على مر السنين ولكن كلا منهم لم يرسم فى الواقع إلا شيئاً واحداً وموضوعاً واحداً بأساليب وطرق لا نهائية ، فهم لم يرسموا إلا أنفسهم عبر الزمن .

وبيكاسو بدوره يرسم صورة ذاتيه لنفسه — دون أن يرسم وجهة كما فعل فإن جوخ أو على الأقل ليس بنفس التواتر — كما رسم عصره والقرن الذى عاش فيه والفراغ من حوله والموت الذى ينتظره — ولوحات الطبيعة الصامتة تسمى بالفرنسية بالطبيعة الميتة mature morte — فلوحات الطبيعة الصامتة التى رسمها بيكاسو لايمكن اختزالها إلى مجرد مجموعة من الأشياء الموضوعة الواحدة بجانب الأخرى بترتيب

معين . فالرموز عديدة فى هذه اللوحات وإذا كان البعض قد وصف لوحات الطبيعة الصامتة للفنان الفرنسى سيزان بأنها «رسم نقى Pure Peinture أى أنها خالية من أى مغزى ، فإن البعض رأى فيها لوحات تتحدث بلغة رمزية منظمة . أما لوحات الطبيعة الصامتة التى رسمها بيكاسو فإنها تتحدث دون أدنى شك هذه اللغة الرمزية عبر ثمرات التفاح التى تمثل نهود النساء ، إلى الجماجم والساعات الرملية التى تشير إلى النهاية المحتومة لكل إنسان . ان الطبيعة الصامتة التى يرسمها بيكاسو تنبع من حاجة ملحة للصراخ ، للقول ولإعادة القول .

نصف اللوحات التى يضمها معرض «بيكاسو والأشياء» تدخل فى إطار النوع الفنى الذى يطلق عليه اسم Varitas او «أباطيل الوجود» وهى تلك اللوحات التى تتأمل ، من خلال موضوعات الطبيعة الصامتة الرمزية ، مسيرة الإنسان نحو الموت : حيوانات ميتة فى المذبح ، طيور معلقة من ارجلها ، شموع محترقة يتصاعد منها الدخان بعد ان خمدت شعلتها ، زهور ذبلت وتحولت إلى تراب ، قطع من النسيج ترمز إلى كفن المسيح ، لغة كلاسيكية استخدمتها المدرسة الهولندية قبل ثلاثة قرون عندما كانت تضع جمجمة فوق كتاب بالقرب من ساعة رملية .

وقد سيطر هذا النوع من اللوحات على بيكاسو فى عام ١٩٤٠ تحت الاحتلال وإن كان قد اكسبها قوة وقسوة تجعلها مفزعة لمن يتأملها ، فالذبائح المعلقة ورءوس الحيوانات ذات القرون والنظرة السوداء تسيطر على الفنان كانعكاس للكارثة والمذابح التى تجرى تحت عينيه . اختفت تماما اللوحات العارية ولوحات النساء التى ألهمتها مارى تيريز ودورا فى فترة مابين الحربين . لم يتردد بيكاسو فى هذه اللوحات فى استخدام الوان قلما نراها فى لوحات أى فنان : لون الصدأ البنى المائل إلى الاحمرار ، الأحمر الدامى المتكلس الكثيف ، الاصفر المتقيح والرمادى المائل إلى السواد فى ضربات محمومة تترك كتلا متجمدة من الألوان وسطحا متعرجاً حبيبياً كصدى للمذبحة الجارية مما يصعب معه النظر طويلا إلى هذه اللوحات ، ويجعلها كالحقيقة المفزعة التى يفر الانسان بعينه من النظر إليها .

أما الفئة الاخرى ، إلى جانب «اباطيل الوجود» التى يمكن إدراج اللوحات فيها ، فهى فئة قديمة قدم الاولى إن لم تكن أقدم ، وهى لوحات النذور Ex-Voto نذور للآلهة ، آلهة الحظ ، آلهة الحب ، آلهة الطعام والشراب ، وإلى ربات الموسيقى والغناء والشعر ... من خلال «أشياء» مثل أوراق اللعب والنرد ، والزهور ، والطعام ، والخمر ، والآلات الموسيقية ، وأوانى الحلوى .

وتنتقل هذه اللوحات بالمتفرج من مشاعر الحنين والحزن إلى الأسف والانتظار والترقب ومن احاسيس الخوف والتوتر إلى المتعة والمرح عبر الخط واللون دون حاجة لعنوان أو لنص أدبى مصاحب ، فبيكاسو ينتقل بسرعة مذهلة من تكنيك لآخر ، فهو يبتكر ويكتشف الجديد ، ففى عام ١٩٣٧ بدأ مجموعة من اللوحات يمكن ان تعتبر إرهاصاً لمدارس البوب أرت Pop Art أو لما عرف بعد ذلك «بجاهز الصنع» Ready made — لكنه لم يتوقف كثيرا ، فلديه اساليب تتعدد بتعدد الموضوعات ، والموضوع هو الذى يحدد الاسلوب . وهنا تمكن عبقرية بيكاسو ، فهو لم يقع فى فخ «المدارس» ، بل ظل مخلصاً لروح الإنسان ومشاغله العميقة مما سمح له بتجاوز تاريخ الاساليب الفنية وتاريخ الفن ليدخل تاريخ الإنسانية العريض .

رسالة برلين :

حسين الموزانى

وقفة ضد الإرهاب العنصرى

وجائزة لكاتب إسرائيلى

فى قراءة صحفية لآراء ثلاثة من المثقفين الألمان ظهر أن زمن الاختفاء والصمت والتفرج والبحث عن الصيت قد انتهى ربما إلى غير رجعة ، لأن « الوطن » هذه الأيام فى خطر ؛ خطر يترصد به من جهة اليمين إذ أصبح الانحراف يميناً سمة للنظام السياسى حكومة ومعارضة . لقد ارتج وتخلخل موقع الوسط وتزحزح ميزان العقل عن موقعه وبات القتل المعلن والمضمر طابعاً يومياً مألوفاً وظاهرة لم تعد تغيظ إلا البعض ، مثلما هو الجوع فى الصومال والقتل والحصار فى العراق والموت والاحتلال فى فلسطين .

الشاعرة **سارة كيرش** تقول ، إن ما حصل فى رستوك - [ميناء فى شمال شرق ألمانيا وقعت فيه أحداث عنف ضد الأجانب] هو شىء مروّع ، « وأصبحت لا أحتاج أكثر من فتح جهاز التليفزيون حتى تنهال علىّ صور العنف والتخريب والدمار . وهذا جعلنى لا أستطيع الهرب إلى جنتى الخاصة وأترك الأمر للكتل الشحمية القذرة وعصابات الضرب » . ما يحتاجه المواطنون هو ، والحديث **لسارة كيرش** ، تشكيل مقاومة شعبية ، « نحن نحتاج إلى شرطة من المواطنين تحمى الناس من اليمين المتطرف » .

الشاعرة كيرش ، التى تركت ألمانيا الشرقية سابقاً عام ١٩٧٧ ، تعتقد أن سياسة تكميم الأفواه وقتل الرأى الآخر وتجويع الشعب روحياً واقتصادياً ، التى سادت لمدة أربعين عاماً من الحكم الشمولى الدكتاتورى للحزب الألمانى الديمقراطى الموحد ، جعلت الكثيرين يخافون من قطع الخطوة الأخرى باتجاه الآخر . « وهؤلاء الذين لم يخجلوا من صمتهم أمام مصادرة الحريات وأساليب شرطة المخابرات ولم يفعلوا شيئاً إزاء طغيان أجهزة أمن الدولة (Stasi) أربعين عاماً ، يفتحون أفواههم فجأة ويطالبون بطرد المواطنين الأجانب » .

سارة كيرش تؤيد رأى الروائى

بيتر هانوكه الذى لا ينفى احتمال وقوع حرب أهلية بين اليمين واليسار فى ألمانيا . « الديمقراطية فى خطر » ، صرح الشاعرة وهى تضحك دموعاً عندما ترى مدينة « لايبزج » ، التى بدأت أول مظاهر المقاومة للنظام البوليسى المنهار ، ترجم اللاجئين الهاربين من جحيم الحروب والظلم بالحجارة وقنابل البنزين . تقول سارة كيرش: « ما حدث فى ألمانيا الشرقية لم يكن ثورة إنما نتيجة طبيعية لتحطم البنى الاقتصادية لما يسمى بالمجتمع الاشتراكى » . وتتساءل : « كيف يثور من سمح لأجهزة(Stasi) « شتازى » بأن تهينه عشرات السنين » .

ويقول المؤلف المسرحى رولف هوخهوت ، الذى يكتب فى الوقت الحاضر مسرحية تعالج موضوعة التغيير الدرامى الذى اجتاح شطر ألمانيا الشرقى معالجة متفائلة تنتصر لمواطنى الشرق ، والذى يرى ، فى ذات الوقت ،كيف أن موضوعه سوف يجهض بسبب الميل الغريزى الهرمونى العدوانى لبعض تشكيلات المجتمع . « التاريخ يعيش من خلال الصورة التى يتركها الناس » هذا ما قاله كاتب المسرح التاريخى فى خطبة ألقاها أثناء تسلمه جائزة « الأخوين شول »* فى مدينة ميونخ ، « لكن أية صورة سوف يخلفها لنا هؤلاء المتعصبون ؟ !!

وعندما سأله المحرر الثقافى لجريدة « زود ويتشه تساتونج » الواسعة الانتشار ، عن الموقف السلبى للسكان الذين يقفون متفرجين على أعمال الحْرق والاعتداء ضد المواطنين الأجانب ، قال هوخهوت « إن هؤلاء الذين وقفوا يتفرجون على حرق الأجانب هم فى الواقع أشد وضاعة من أولئك الذين لم يحركوا ساكناً عندما كانت الحكومة تعتقل اليهود » لأنه لم يجرؤ أحد فى العهد النازى على المخاطرة بحياته من أجل إنقاذ الآخرين ، أما الآن فالوضع مختلف تماماً » .

إن هوخهوت يسوق مثلاً تأريخياً للتدليل على صحة نظريته بخصوص الهرمونات الزائدة التى تفجر المواقف المغامرة : « فى عام ١٩١٨ كان هناك قائد أركان حرب ألمانى اسمه « هايه » عزى أسباب فشل آخر الهجمات الألمانية فى مارس (آذار) ١٩١٨ إلى تقدم معدل الأعمار فى الكتائب الألمانية . لأنه ، كما يقول « هايه » ، حتى الجندى الذى يتجاوز عمره الخامسة والعشرين لايحب أن يموت فى الحرب .

ويقول المؤلف الدرامى : إن حب المغامرة ، هو الدافع الحقيقى للإرهاب والتطرف . ورغم أنه يستخدم مصطلح « المشكلة الهرمونية » استخداماً ساخراً وشاملاً بشكل يشمل ضمن ما يشمل ثورة الطلبة عام ١٩٦٨ ، إلا أنه يعتقد ، أن فى كل حقبة زمنية ـ من عشرين إلى ثلاثين عاماً ـ تبرز للعيان ظاهرة العنف فى المجتمع . « وإذا لم يكن هناك ضحايا ، فإن العنف سوف يتناول ، لا محالة ، حتى الراهبات البريئات » .

يلقى هوخهوت باللائمة على السياسيين من رجالات الحكم لأنهم يقضون ثمانين بالمائة من وقتهم فى دراسة السؤال : أين ومتى يحل فلان محل فلان وفى أى موقع ؟ ! ويرى الكاتب المسرحى أن الديمقراطية الألمانية مازالت ناقصة ولابد من إدخال أسلوب الديمقراطية الشعبية المعمول به فى سويسرا والذى يتيح للشعب التصويت على القضايا المصيرية . ويختتم هوخهوت كلامه عن المتطرفين بالقول البليغ « إن هؤلاء المتطرفين هم فى حقيقة الأمر مشوهون جسدياً ، إذا ما نظرنا إليهم من ناحية جمالية بحتة ، إذ أنهم كم سيكونون سعداء لو أنهم كانوا

نازيون جدد

جميلين هكذا مثل إنسان أفريقي أسود » .

أما الدكتور **كريستيان ديليوس** ، القاص والمترجم والمؤرخ الشعري ، فإنه يستخدم لهجة أكاديمية إلى حد ما في إجاباته وردود فعله إزاء الاعتداءات المتكررة والمستمرة ضد اللاجئين والأجانب عموماً في ألمانيا ، يقول « هناك شيء من القلق والتوتر العصبي يغلب على تصرفات الألمان ، لأن ألمانيا بعد التوحيد أصبحت صغيرة فعلاً » . وبسبب الهجرات

الجماعية لشعوب الأرض والتغيرات الديمغرافية والمشكلات العالمية الاقتصادية - المالية ، فإن الألمان وجدوا أنفسهم متراصين إلى بعضهم البعض . وهذا هو جذر الشعور بالقومية ، كما يراه **ديليوس** ، لأن المرء في حالة كهذه ، يميل إلى التبسيط وتقوى لديه الرغبة في المقارنة ، مثلاً في موضوعات الخير والشر . يقول **ديليوس** : « الألمان لديهم مشكلة الانتماء القومي ، وهم لا يعرفون كيف يتعرفون بهويتهم ، وعندما يدعي أحدهم أنه ألماني فإن ادعاءه يبدو مضحكاً وذا وقع عدواني .

ونحن نلحظ ، على الأقل ، تردده واضطرابه . ولأن هذا الادعاء لم يجلب القناعة والاطمئنان ، فإنه يلقي

فوراً باللائمة على الأقليات الاجتماعية الأخرى ، التي أفرغت هويته من محتواها القومي وجعلته غير آمن حتى ضمن إطار ألمانيته » . **ديليوس** يتهم المسؤولين الحكوميين بالتقصير ، لأنهم استسلموا كلياً

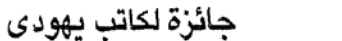


عامـوس عـوز

لمطالب المتطرفين عندما كانوا يطالبون بإخلاء مجمعات اللاجئين فى مدينـة « هوير سفيردا » مما شجعهم عـلى التمـادى والتصعيد مس هجمـاتهم . والآن أصبحت ، بنـاء عـلى ذلـك ، المطالبة بسن قانون ينظم الهجـرات ويجعل من ألمانيا بلداً يشبه فى بنيته الـديموغـرافية الـولايـات المتحـدة الأمـريكيـة أو كنـدا ، مطـالبـة مشـروعـة . وقـد كتب هـو وكُتّـاب وفنانون آخرون رسائل عديـدة بهذا المعنى إلى أعضـاء البرلـمان الألمانى والمسؤولين فى الولايات الاتحاديـة ، أجاب عليها حتى الآن عشرة أعضاء بـرلمانيـين إيجابيـاً مـع رد ودى من **ريشـارد فـون فـايستسكـر** رئيس الجمهورية .

ونالت هجمات اليمـين الشرسـة الكثير من الأجانب المقيمين فى ألمانيا ، خصوصاً الأتراك الذين يشكلون ثانى أكبر مجموعـة سكانيـة بعد الألمـان ويبلغ عددهم الآن ١,٧ مليون وبدأت مشـاعـر العـداء لهم تظهـر شيئـاً فشيئـاً ، خصوصـاً فى المدن كثيفـة السكـان والتى تعانى من مشـاكـل اقتصـاديـة واجتمـاعيـة وثقـافيـة ودينية . ويدعو الباحث الاجتمـاعى التـركى **فاروق صن** الحكـومـة إلى العمل على تغيير الانطباع السائد بأن الأجانب هم السبب الرئيسى فى مشكلة البطالة ، والكف عن سيـاسة تهيـج المشاعر وإشـاعة روح العـداء ضد « الغرباء » .

وفى سـؤال لمحطـة الـ BBC البريطانية عن مظاهر العنصريـة فى ألمانيا أجاب الصحفى العربى **عادل إلياس** ، أحد المحـررين البارزين فى مجلة « دير شبيجل » كبرى المجلات الأوربيـة ، صحيح أنى أعمـل منـذ عشرين عاماً فى مجلة مرموقـة وأنى نقيم هنا أكثر من ربع قرن ، لكن من يعرفنى حين أنزل إلى الشارع ؟ فأنا أيضاً أجنبى كالآخرين » .



جائزة لكاتب يهودى

فى هذا المناخ المتوتر وارتفاع حدة الأصوات المعارضة لمشروع الوحدة الأوروبية الشاملة ومعاهدة « **ماستر خت** » ، جـرت مـراسيـم تسليـم « جائزة السـلام » السنويـة للكاتب اليهودى الإسرائيـلى **عامـوس عوز** Amos Os بحضور رئيس جمهوريـة ألمانيا الاتحادية والسفير الإسرائيلى إلى جانب نخبة من الكتاب والمفكرين والنـاشرين الألمـان . وتبلغ القيمـة النقدية للجا زة ٢٥ ألف مارك ألمانى فقط ، لكن قيمتهـا المعنويـة لا تقدر بثمن ، لأن بورصة الكتب الألمانية ، وهى أكبـر مجمـوعـة دور نشر فى العالم ، سوف تطبع أعمال عوز كاملة بمئـات الآلاف من النسخ ، وبـذلك تسـهم فى نشر الفكـر الصـهيـونى

الجديد المختفى وراء قناع الأدب الروائى .

من هو عاموس عوز ؟

فى أواخر الثلاثينيات من هذا القرن هربت عائلة عوز ذات الأصول الروسية ـ البولونية فى « شيشتل » البولونية إلى أرض فلسطين بسبب الخوف من ملاحقة الألمان لليهود . اسم عائلته الحقيقى هو **كلاوسنر** » Klausner' وهو اسم ألمانى بحت . لكن **عاموس** ، الذى لم يتحمل الصدمة الأوروبية ، غيّر لقب العائلة إلى « **عوز** » الذى يعنى بالعبرية تقريبا « قوة » أو « جسارة » . وقد انتحرت أمه لأسباب مجهولة وهو لم يزل بعد صبياً فى الثانية عشرة من عمره ، وبعد ثلاث سنوات ترك **عاموس** والده الذى كان يتعيش فى مدينة القدس كمعلم لغات خصوصى ، والتحق بمستوطنة يهودية صغيرة « **هولدا** » تضم ٤٥٠ نفراً يتحدثون العبرية بمائة لهجة . اشترك **عاموس عوز** فى حربى ١٩٦٧ و ١٩٧٣ كجندى إسرائيلى . وكتب منذ عام ١٩٦٨ حتى الآن ستة عشر عملاً روائياً وتقارير صحفية ومختارات أدبية **وعوز** هو أحد المؤسسين البارزين لحركة « **السلام الآن** » ، التى يقول عنها إنها « حركة صهيونية إنسانية لا تتعاطف بالضرورة مع الفلسطينيين وإنه ليس هناك ما يمكن تسميته بالدم الفلسطينى أو الدم اليهودى : إنما هناك دم برىء ويليه صغير يدعى كل طرف أنه صاحب الحق فى العيش على أرضه ، والمرء يقف فى حيرة من أمره ، إذ أنه لا يعرف لمن يعطى هذا الحق !

افتتح **عوز** خطبته الاحتفالية بنص توراتى **لأشعيا** أحد أنبياء بنى إسرائيل ، يقول فيه : « **سوف أخلق لكم سماء وأرضاً جديدتين . وسأجعل من القدس مهرجاناً ومن أهلها فرحاً .. الذئب والحمل يرعيان معاً ، والسبع يأكل علفاً وتبناً، والمرء لا يصنع بعدالآن شراً ولاجريمة فوق جبلى المقدس كله ؛ هكذا قال الرب** » [اشعيا ٦٥ ، ١٧ ـ ١٨ ، ٢٥] **ويردف قوله هذا بنصيحة النبى إبراهيم** لابن أخيه **لوط** بأن يأخذ الأرض التى تقع أمامه وينفصل عنه :

« **إذا أردت أنت الذهاب يميناً ، فإنى سوف أمضى شمالاً ، وإذا أردت انت المضى شمالاً فإنى سوف أتوجه يميناً** » [سفر التكوين ١٣ ، ٨ ـ ٩] **هذا هو الحل البرجماتى الذى يقترحه عوز لفض النزاع** التاريخى المستحكم فى منطقة الشرق الأوسط : « فلسطين سوف تقام على جزء من الأرض مستقلة وآمنة . وإسرائيل سوف تعيش فى الجزء الآخر بأمن وسلام هذا هو ما قاله الكاتب والعضو النشط فى حركة « السلام الآن » ، والذى تعلم من الحرب مسألة أساسية واحدة تستحق الدفاع ، وهى حرية الإنسان وحقه فى العيش . « إننى سوف أقاتل إذا ما حاول أحد ماأن يجعل منى عبداً » .

لاشك أن **عاموس عوز** نسى ، كأى دبلوماسى يهودى ، شتائم النبى **أشعيا** المهلكة ، تلك التى تعمل بها حكومته حرفياً منذ أن قامت : « **حين تقرب من مدينة لكى تحاربها استدعها إلى الصلح ، فإن أجابتك وفتحت لك ، فكل الشعب الموجود يكون لك للتسخير ويستعبد لك . وإن لم تسالمك بل عملت معك حرباً فحاصرها . وإذا دفعها الرب إلهك إلى يدك فاضرب جميع ذكورها بحد السيف . وأما النساء والأطفال والبهائم وكل ما فى المدينة ، كل غنائمها فتغتنمها لنفسك وتأكل غنيمة اعدائك التى أعطاك الرب إلهك . هكذا تفعل بجميع المدن البعيدة منك جداً التى ليست من مدن هؤلاء الأمم هنا . وأما مدن هؤلاء الشعوب التى يعطيك الرب إلهك نصيباً فلا تستبق منها نسمة**

ما ، بل تحرمها تحريماً (أى إفناء) **كما أمرك الرب إلهك** » . [سفر التثنية ، الإصحاح العشرون] . وفى موضع آخر من سفر **يشوع** الذى جعله الكاتب السورى **حيدر حيدر** نصاً فى روايته القصيرة « **حقل ارجوان** » نرى الأحبار اليهود ينصحون أتباعهم :

تفعل بعاى وملكها كما فعلت بأريحا وملكها ، غير أن غنيمتها وبهائمها تنهبونها لنفوسكم . وكان لما انتهى إسرائيل من قتل جميع سكان عاى فى الحقل وفى البرية حيث لحقوهم وسقطوا جميعاً بحد السيف فكان جميع الذين سقطوا فى ذلك اليوم من رجال ونساء اثنى عشر ألفاً : جميع أهل عاى ، وغنيمة تلك المدينة نهبها قوم إسرائيل لأنفسهم . وأحرق يشوع عاى وجعلها تلاً ابدياً خراباً . وعلق ملك عاى على الخشبة إلى وقت المساء ، وعند غروب الشمس امر يشوع فانزلوا جثته عن الخشبة وطرحوها عند مدخل المدينة » .

وفى الوقت الذى وضع فيه **عاموس عوز** الشيك الألمانى فى جيبه مطمئناً لنشوة الشهرة التى أصابته فى بلد الأعداء القدماء ، تنقل الأخبار أن حكومته حصدت برشاشاتها تسعين **مواطناً** بين قتيل وجريح فى قطاع غزة وحده ، ممن كانوا يتظاهرون تضامناً مع خمسة آلاف سجين فلسطينى فى الأرض المحتلة ويبدو أن المأساة الفلسطينية لم تشكل شأناً أو هاجساً كتابياً **لعوز** الذى تعتمد رواياته موضوعات يهودية صرفة ، وهو الحضرى المتمدن الذى يتحدث بإنجليزية أو كسفورد . وهو بهذا المعنى على النقيض من الكاتب المسرحى والروائى **فولفجانج هلدسهايمر** ، أحد رواد مسرح اللامعقول ، اليهودى الذى لم يهاجر إلى فلسطين ، حين صرح فى مقابلة تلفزيونية قبل عشرة أعوام ، بأنه كاتب حقق كل ما يطمح إليه أى كاتب آخر من جاد وشهرة ، والمفروض أنه ينعم الآن بحياة هانئة سعيدة فى الريف السويسرى الأخاذ مع زوجته التى يحبها وأبنائه المتعلمين ، لكنه ، وهنا يغص **هلد سهايمر** بكلماته ، ويشعر بأنه كائن بائس : « أنا ضحية ؛ أشعر بأنى إنسان محطم لأنى أعيش فى عصر ارتكبت فيه مجزرة « صبرا وشاتيلا » .

عوز يسمى الاحتلال احتلالا والحرب حرباً ومفهومه للأرض مفهوم **كوزمو بوليتانى** ؛ والأرض حسب اعتقاده لا يمكن تحريرها ، والتحرير يستهدف الإنسان وحده ، وسلام الجليل خرافة لأنه حرب تحت حجة خاطئة « الحرب هى حرب ، مثلما الوردة هى وردة » . لكن الكاتب الإنسانى Humanist**عوز** لا يريد أن يسمع صوت الفلسطينيين ولا صراخهم : « **لقد أصمت هتافاتهم لصواريخ صدام أذنى وإنى أقول لهم الآن وداعاً ، لم أعد أطيق سماع صياحكم** ... !! .

هذا هو سلام عوز النرجسى الذى تعجب من مصريى القاهرة التى زارها ذات مرة ، إذ كيف يمارسون الحب فى بيوت صغيرة شفافة متداعية لا تمنح الأمان ، يسمعون من خلالها ، حتى لو كانت الشبابيك مقفلة ، خطوات العابرين التى تبعد عن آذانهم مجرد عشر سنتيمترات ؟ !

---

* الأخوان هانس وصوفيا شول كانا عضوين فى جماعة « الوردة البيضاء » التى كانت تضم عدداً من الطلبة ذوى الأصول البرجوازية ، وكانا قد أعدا خطة لاغتيال « **ادولف هتلر** » وتم إعدامهما فى منتصف عام ١٩٤٤ بعد اكتشاف العملية .

صبـــرى حـــافظ

«بيرتى البرلينى»

المسرح والانهيار المزدوج للحضارة الغربية

تؤكد مسرحية هاوارد برينتون Howard Brenton الجديدة التى تعرض حاليا على مسرح « الرويال كورت » الإنجليزى (بيرتى البرلينى Berlin Berti) أن هذا الكاتب المسرحى البارز قد استطاع أن يتغلب على عثرات علاقته الدرامية مع **طارق على** والتى جنت كثيرا على عمليه المسرحيين الأخيرين . وأن ينهض من عثرات هذه العلاقة الدرامية الضارة التى أدى عمله فيها مع مهيج سياسى سابق ذى حس فنى غليظ وقدرات سياسية لا ترفدها أية موهبة أدبية إلى طغيان العناصر المذهبية على سيولة البنية الدرامية وإحكامها الشاعرى الذى اتسمت به كثير من أعماله السابقة . وإلى تحول عمليه الأخيرين (ليال إيرانية Iranian Nights) و(ذهب موسكو Mos-cow Gold) إلى ضرب من مسرح الدعاية السياسية الفجة التى تعتمد على ردود الفعل الآنية على الأحداث السياسية ، ولكنها سرعان ما تفقد أهميتها وصلاحيتها للعرض والمشاهدة بعد انصرام الحدث السياسى بوقت غير قصير . وهذا ما ينأى بهذه الأعمال عن المسرح الجيد الذى يصدر بلا شك عن واقع حضارى معين ، ويستجيب لمتغيرات هذا الواقع وأحداثه السياسية ، ولكنه يطمح فى الوقت نفسه إلى تجاوز الآنى والعرضى والكشف عما يكمن وراءه من جوهر قادر على مخاطبة الإنسان والتأثير فيه بعد انصرام الحدث وتجاوز مواضعاته . بل إن قيمتها الفنية حتى فى وقتها كانت محدودة للغاية ، بل وتدهورت من المسرحية الأولى المعقولة نسبيا برغم سلبياتها حتى المسرحية الثانية التى أساءت إلى اسم **برينتون** وتاريخه المسرحى .

وليست القدرة على إنتاج هذا النوع من المسرح الجيد القادر على تجاوز اللحظة والتأثير فى المتلقى بعيدا عن الظروف التاريخية والحضارية بل وحتى الثقافية التى أنجبته ببعيدة عن **هاوارد برينتون** الذى يعد واحدا من أبرز كتاب الموجة الثانية فى

المسرح الإنجليزى المعاصر . فقد واصل الكتابة للمسرح دون انقطاع منذ الستينيات وحتى اليوم ، وحظيت أعماله الجادة والجيدة باهتمام جمهور المسرح الجاد والنقاد على السواء ، وعرضتها أبرز الفرق المسرحية الإنجليزية من المسرح القومى إلى فرقة شكسبير الملكية إلى فرقة المسرح الإنجليزى بالرويال كورت وغيرها من فرق المسرح الجاد . فقد سبق له أن كتب وحده الكثير من المسرحيات المهمة مثل

(**انتقام** Revenge) و(كريستى محبا Christie in love) و(**ثمر** Fruit) و(**عظمة** Magnificence) و(**حناجر مبحوحة** Sore Throats) و(**العبقرى** The Genius) و(**رجال الشرطة النائمين** Sleep-ing Policemen) و(الشعر اللعين Bloody Poetry) و(**جرينلاند** Greenland) و(**مراعى إبسوم** Epsom Downs و(**الرومان فى بريطانيا** the romans in Britain) و(**الليلة الثالثة عشرة** Thir-teenth Night) و(**أسلحة السعادة** Weapons of Happi-ness و(**مسرحية تشرشل** the Churchill Play) و(**مات هيسّة** Hess id Dead) بالإضافة إلى مسرحيتين كتبهما مشاركة مع مجايله **دافيد هير** David Hare وهو أحد أبرز كتاب المسرح الإنجليزى المعاصرين وهما (**براسنيك أو الرقبة النحاسية** Brassneck) و(**برافدا** Pravda) وقد حققت هذه الأخيرة نجاحا كبيرا ليس فقط لأنها قدمت على خشبة المسرح القومى البريطانى وقتها ، ولكن أيضا لأنها انتقلت بعد ذلك للعرض فى « الويست إند » واستقطبت اهتمام المسرحيين فى عدد من بلدان أوروبا ومسارحها . وربما كان نجاح هذه المسرحية الأخيرة هو الذى شجعه على كتابة عمل مشترك مع **طارق على** ، لكن شتان بين أن يتعاون كاتبان مسرحيان موهوبان على كتابة عمل مسرحى واحد ، وبين أن يتعامل كاتب مسرحى موهوب مع سياسى سابق فيحمل المسرحية برؤاه السياسية المبهظة ويجهز بذلك على دراميتها وقدرتها على النفاذ إلى العقل والقلب على السواء .

والواقع أن من يتابع مسرح هاورد برينتون ، وقد وفرت لى الظروف فرص مشاهدة عدد من مسرحياته على المسرح الإنجليزى على مر السنين ، يلاحظ أن هناك خيطين أساسيين أو خاصيتين بارزتين أو ملمحين كبيرين يتخللان معظم أعماله ، أولهما هو الاهتمام بالجانب السياسى فى العمل المسرحى والواقع الأوروبى معا ورؤية بريطانيا كجزء من كيان أوروبى أوسع ، بل وكيان إنسانى أشمل . بصورة تبدو فيها محاولة سبر أغوار الواقع السياسية وكأنها واحدة من سبل إرهاف وعى الإنسان بما يدور له وما يجرى فى عالمه فى الوقت نفسه .

ويتجلى فيها الاهتمام السياسى لا كعنصر مضاف لتفاصيل الواقع الإنسانى أو الحدث الدرامى أو كزائدة مفروضة عليه ، وإنما كجوهر فاعل فيه ، ولا يمكن سبر أغواره دون الوعى بحركية فاعليته تلك ومساراتها . **فبرينتون** من أكثر كتاب المسرح الإنجليزى المعاصر اهتماما بإبراز الجوانب السياسية فيما يتناوله من موضوعات ، ومن أحرصهم على تأكيد مسئولية المؤسسة عما يدور فى الواقع الاجتماعى ودورها فى تخليق مشاكله . أما الخيط الثانى فهو الوعى بأن المسرح لا يكتب عن الواقع فحسب ، وإنما يكتب كذلك عن المسرح ويدير حوارا مع غيره من الأعمال الأدبية والفنية . وتكشف عناوين بعض المسرحيات التى

ذكرتها بوضوح عن هذا الوعى ، ناهيك عن تفاصيل نسيج البنية الدرامية ذاتها . فمسرحيته الأولى (**انتقام**) تحيلنا إلى مآسى الانتقام الإليزابيثية الشهيرة فى المسرح الإنجليزى من **شكسبير** إلى **توماس كيد** ، و(**العبقرى**) **تدير حوارا خصبا مع مسرحية دورينمات** الشهيرة (**علماء الطبيعة**) وتنطوى (**الشعر اللعين**) على جدل من نوع فريد مع الشعر واستقصاءاته التوليدية ، بينما تدير (**مسرحية تشرشل**) حوارها التناصى مع كل أعمال هذه الشخصية الشهيرة فى التاريخ الإنجليزى والمعروفة أيضا بكتاباتها الغزيرة ، وليس بدورها السياسى فحسب . أما (**جرينلاند**) فإن اسمها الإنجليزى نفسه ويعنى الأرض الخضراء ، هو التجسيد اللغوى لليوتوبيا ، والمسرحية كلها عبارة عن جدل بين أى يوتوبيا عصرية محتملة وغيرها من اليوتوبيات الشهيرة من جمهورية أفلاطون وحتى يوتوبيا **توماس مور** . أما **ليال إيرانية** فإنها تنهض بنية وخيالا على (**ألف ليلة وليلة**) التى تسمى فى الإنجليزية بـ (**الليالى العربية**) هذا الوعى المتقد بدور التناص فى الإبداع الأدبى عامة والعملية الدرامية خاصة هو الذى يوسع أفق مسرحيات **برينتون** ويكسبها مذاقها الفريد .

وتتجسد هاتان الخاصيتان فى مسرحيته الجديدة (**بيرتى** البرلينى) التى تدور حول الموضوع الرئيسى الذى يستحوذ على عقل أوروبا منذ مطالع التسعينيات بشكل كبير وهو ماذا يعنى انهيار أوروبا الشرقية ؟ وما هى آثار هذا الانهيار على بقية أوروبا أولا وعلى بقية العالم ثانيا ؟ وهل يعنى انهيار الشرق انتصار الغرب ؟ ، أم أنه الثمن الفادح الذى تدفعه أوروبا كلها حتى تقيل عثرات النظام الغربى من الانهيار كذلك ؟ وهل ثمة أمل فى مستقبل مغاير تتحلل فيه أوروبا من إرث هذا الانهيار المزدوج لشرقها وغربها معا ؟ وغير ذلك من الأسئلة المهمة التى تثيرها المسرحية . وهى أسئلة لا يمكن سبر غورها حقيقة دون فهم شبكة العلاقات التناصية الشيقة التى تقيمها المسرحية مع عدد من النصوص الأساسية بدءا من قصة **صلب المسيح** وقيامته التى يستدعيها التوقيت الزمنى للمسرحية وحتى مسرح **بيرتولت بريخت** الذى تتسمى باسمه شخصية العنوان **بيرتى** بعد استخدام الاختصار الشعبى لها ، ورواية **لويس كارول** Lewis Carroll الشهيرة (**مغامرات اليس فى بلاد العجائب** Alic's Adventures in Wonderland التى أعطت اسم بطلتها لشخصية الأخت الرئيسية فى المسرحية ، ورواية **جيمس بارى** James Barrie (**بيتر بان** Peter Pan التى منحت المسرحية نهايتها المتفائلة . فالمسرحية ، كغيرها من أعمال **برينتون** الجيدة لا تتناول الواقع السياسى بشكل مباشر ، وإنما من خلال معالجتها لآثاره الدفينة التى استحالت إلى قسمات أساسية فى الشخصيات ، وكشفها عن إطلالاته المراوغة من خلال أبسط تصرفات الشخصيات وأقل الأشياء التى تؤثر فى حياتها بشكل طبيعى .

ومن البداية يؤكد لنا **برينتون** فى مقدمته لنص المسرحية المطبوع أن نواة المسرحية ترجع إلى حدث وقع بالفعل فى برلين الغربية ، وأن هذه النواة ما لبثت أن مرت بمجموعة من التحولات التى انتابت تفاصيلها الواقعية واحالتها إلى عمل مسرحى متشابك الأحداث والشخصيات . ولما قرر **برينتون** إدارة مسرحيته خلال أيام عيد القيامة الثلاثة فى أبريل عام ١٩٩٠ جمع مادة وثائقية هائلة لكل

ما جرى فى العالم ، والعالم الغربى خاصة ، فى هذه الأيام الثلاثة . وقد قدم له مسرح « **الرويال كورت** » الذى قدم له فكرة مسرحيته فريقا من الباحثين الذين جمعوا له هذه المادة ، ولو لم يساهم المسرح فى تهيئة المادة اللازمة للكاتب لا ستغرقت عملية الإعداد للمسرحية سنين ولكنها البنية الفنية الراسخة التى نفتقر لها كلية فى واقعنا المسرحى العربى ، والتى تهيىء للكتاب فى الغرب العون الذى يمكنهم من مواصلة الإبداع وتركيز طاقتهم فى العملية الإبداعية بدلا من تبديدها فى البحث والتجميع . وساعده هذا الفريق كما يقول لنا فى مقدمة مسرحيته على جمع أرشيف كامل لهذه الأيام الثلاثة يتكون من كل الصحف اليومية وعشرة شرائط فيديو (٣٠ ــ ٤٠ ساعة) تضم المادة التى قدمتها كل القنوات التليفزيونية الأربع فى بريطانيا ، فضلا عن مجموعة شرائط لجميع نشرات أخبار هذه الأيام الثلاثة فى التليفزيون الإنجليزى بما فى ذلك محطة (سكاى الإخبارية) التى تذيع أخبارا بشكل متواصل ، وكذلك أشرطة صوتية بالنشرات والمواد الإذاعية ، فضلا عن يوميات وملاحظات الفريق الذى قام بجمع هذه المادة كلها . ومع أن هذه البداية توحى بأننا امام عمل وثائقى ، فإنه ليس بالمسرحية أى أثر الوثائقية ، ولكنها محاولة التعرف العميق على اللحظة الزمنية التى اختار الكاتب ان يدير فيها مسرحيته . وإبقاء كل تفاصيلها حية فى ذهنه وهو يرسم حركة الشخصيات ومسار الأحداث وكلمات الحوار ، بحيث يصدر كل عنصر من عناصر المسرحية عن وعى عميق بتفاصيل السياق الذى دار فيه . وربما كان هذا هو السبب فى أن **برينتون** احتاج أن يعيش فى هذا المناخ الذى جمع مادته لفترة طويلة حتى كتب المسرحية فى صيف العام التالى ، ولكنه لم يستخدم من هذه المادة أى شىء منظور أو مباشر . وكأنه نفذ نصيحة الشاعر العربى القديم الذى نصح من جاء يسأله كيف يصبح شاعرا بأن طلب منه أن يحفظ عدة آلاف من أبيات الشعر فلما حفظها وعاد إليه طالبه بأن ينساها ، حتى إذا أُنْسِيهاَ استطاع أن يبدأ فى كتابة قصيدته .

كان هذا هو حال **برينتون** فى هذه المسرحية ، لأننا لا نعثر فيها على أثر لكل ما دار فى هذه الأيام الثلاثة . فالمسرحية تحكى لنا قصة أختين إنجليزيتين ، اختارت كبراهما « **روزا** » الحياة فى برلين الشرقية وتزوجت من أحد رعاة الكنيسة بها . وخبرت معه هناك ما يعرض له من عنت بسبب معارضته لسياسة الدولة الرسمية باسم الدين ، وإيوائه للمنشقين عليها فى الكنيسة وتحويلها إلى مركز لنشاط المعارضة ضد الدولة . أما الأخت الثانية « **أليس** » فقد فضلت البقاء فى لندن وعملت اخصائية اجتماعية فى منطقة جنوب العاصمة الفقيرة ولكن خبرتها فى التعامل مع عنت الظروف الاجتماعية التى عاشها فقراء لندن فى الثمانينيات تحت وطأة **الحكم التاتشرى** ومشروعه الرأسمالى الشرس لا تقل هى الأخرى عن معاناة أختها الكبرى تحت وطأة الحكم البوليسى فى برلين ومشروعه الاشتراكى المستبد . فالمسرحية تبدأ ، يوم الجمعة الحزينة أو يوم صلب المسيح وهو أول أيام عيد القيامة ، فى شقة من شقق الإسكان الشعبى الفقيرة فى جنوب لندن حيث تعيش **أليس** لا فى بلاد العجائب هذه المرة ، ولكن فى أرض الكوابيس التى خلفها الحكم التاتشرى مع ساندى وهو شاب من الطبقة العاملة ولكنه بلا عمل . وقد تراكمت حولهما القاذورات فى هذه الشقة الضيقة التى تشغى بالبق والقذارة . ويحاول ساندى أن

يوقظها ، من نومها أو غيبوبة المخدر لا فرق ، على حقيقة القذارة التى تراكمت حولها ، لا قذارة الشقة وحدها ، وإنما قذارة العالم الذى أولعت بسماع أخباره والاستمتاع بتكرارها من نشرة إلى أخرى ومن محطة إلى أخرى . فسوف ندرك فيما بعد أن إدمانها على معرفة أخبار العالم من حولها وقد انشغل بأنباء المدفع العملاق الذى تحاول العراق إنتاجه ، أو بالأحرى سوغ من خلال هذا الانشغال للعالم ما ينتويه من شر للمنطقة بأسرها ، وربما لمناطق أخرى غيرها ، هو نوع من التعلل بقذارة العالم لتخفيف حدة شعورها الداخلى بالخراب والقذارة .

ولا ينجح **ساندى** فى إيقاظها ، ولكنه ينجح فحسب فى المساهمة فى تدمير العالم من حولها حينما يحطم زجاج نافذة الحجرة المأهولة الوحيدة فى البيت والتى ينام فيها ثلاثتهم بعد أن احتلت الحشرات والبق بقية الحجرات ، ويغادر ساندى البيت بحثا عن لوح خشبى يسد به النافذة التى تحطم زجاجها ، بينما تستيقظ أليس ببطء على حقيقة الخراب والقذارة التى تحيط بها والتى بدأت فى التسلل إلى داخلها دون أن تدرى . فأغلب القسم التالى من الفصل الأول مكرس لتقديم طقس الاستيقاظ هذا بمختلف دلالاته الواقعية والاستعارية . فاستيقاظ أليس من النوم ومن غيبوبة المخدر الذى تناولت منه جرعة كبيرة ومحاولتها تذكر ما دار لها فى الليلة الماضية بمساعدة تلك الفتاة الصغيرة **جوانا** التى عادت معها من مواجهتها لبائع المخدرات وراء محطة « **وترلو** » هو أداة المسرحية لا لتقديم هاتين الشخصيتين اللتين تنطويان على قدر كبير من التماثل ومقدار أكبر من التضاد فحسب ، وإنما للتعرف على آثار العصر الثاتشرى برمته على شريحتين اجتماعيتين مختلفتين وجيلين متعاقبين . **فأليس** تنتمى للطبقة الوسطى بينما تنحدر **جوانا** من الشريحة العليا فى الطبقة العاملة . **وأليس** فى الثلاثين من عمرها ، ولكن **جوانا** لم تبلغ العشرين بعد ، وهى تكمل مع ساندى الذى تجاوز العشرين الوجه الآخر للطبقة العاملة . فوعى المسرحية بالزمن من أهم عناصر توسيع أفق المعنى فيها .

لأن هناك نوعا من التراتب فى الأعمار ، ستكتمل بقية حلقاته حينما نتعرف على الأخت الكبرى روزا وهى فى منتصف الأربعينيات من عمرها وعلى بيرتى الذى بلغ الخمسين . لكما أن لجوء المسرحية إلى ما أدعوه **باستراتيجية المرايا المتقابلة** يرهف من فاعلية هذا الوعى بالتراتب العمرى فى المسرحية . ففى مواجهة كل شخصية تطرح المسرحية من خلال شخصية أخرى صورة لها فى المرآة ، لا تكتفى بإبراز بعض ملامحها الخافية عليها وعلى المشاهد معا ، وإنما تسعى إلى خلق نوع من التكامل بينهما ، ومن هنا فإن استراتيجية المرايا المتقابلة فيها هى استراتيجية تغاير وتكامل فى وقت واحد . بل إن البنية المسرحية كلها تنهض على هذا المبدأ الدرامى الذى يخلق جدلا بين شقى المسرحية فيضيء كل منهما الآخر ، ويوسع من أفقه الدلالى والتأويلى فى الوقت نفسه .

ففى موازاة قصة الدمار الذى انتاب **أليس** والذى نعرف أنه أدى إلى مقتل طفل على يد أبويه نتيجة لحكمها كأخصائية اجتماعية بإعادته لهما لرعايته ، والذى انتاب **جوانا** ودفعها لفقء عين تاجر المخدرات الذى أراد اغتصاب **أليس** ليلة الجمعة الحزينة ومعاناة كل منهما على صليبها الخاص تقدم لنا المسرحية فى فصلها الثانى صليبا آخر هو صليب الأخت الكبرى روزا التى سخرت حياتها بحق لخدمة

الصليب والتبشير بالمسيحية فى مجتمع شيوعى كافر مع زوجها القسيس وتعود إلينا بعد انهيار سور برلين وقد جاءت لأختها بهدية قيمة هى قطعة حجر من سور برلين . لكن هذا الانتصار نفسه هو صليبها ، فقد اكتشفت عشية انهيار النظام القديم أن زوجها الذى كرست حياتها لخدمة قضيته وعانت ما عانت من عسف أجهزة الأمن القمعية كان فى واقع الأمر أحد عملاء أجهزة « ستازى » الأمنية فى ألمانيا الشرقية . وأن انتصار فريقه لم يتم نتيجة انهيار النظام القديم وإنما بإرادته ، حيث صدرت أوامر المخابرات السوفيتية « كى جى بى » للنظام الألمانى بعدم تصدى الـ « ستازى » للمظاهرات بل وتشجيعها . فتقرر حزم حقائبها والعودة إلى لندن التى ليس لها بها سوى شقيقتها **أليس** التى كانت تكتب لها خطابات مشرقة عن الحياة الرخية فى « الجنة » الغربية ، وتخترع فيها عالما تمزج فيه تفاصيل بلاد العجائب التى تحلم بها بجغرافيا الوهم الإنجليزية فى العصر الثاتشرى . وحينما تعود الأخت الكبرى « **روزا** » يصدمها الواقع الفظ الذى يتجاوز فى شراسته كل كوابيسها ، ولما تلوم أختها على ما كانت تبعث به إليها من أكاذيب ، تصرخ فيها ماذا كنت تتوقعين منى أن أكتبه لبطلة تحارب الشر الشيوعى ، وتسعى إلى إعلاء كلمة الرب بين الكفار ؟ أتريديننى أن أخبرك بأن ما يدور هنا ليس خيرا مما تحاربينه هناك ؟ ولا تكتفى المسرحية بهذا الجدل الحاد بين العالمين ، ولكنها تأتى ببيرتى ضابط جهاز الأمن السرى « **ستازى** » الذى طالب « **روزا** » ليلة سقوط حائط برلين بضمه إلى قطيع المؤمنين وتخليص روحه من آثامها إلى لندن بحثا عن **روزا** وطلبا للزواج منها . فلم تقتصر توبته على الجانب الدينى وحده ، ولكنها تمتد إلى الجانب الأيديولوجى كذلك حيث أصبح أحد رواد الرأسمالية الجديدة ومغامريها الطموحين بالثراء السريع وسرعان ما يشغل **ساندى** لديه فى محاولة من المسرحية لتحقيق تحالف بين ضحايا النظامين ، وللتأكيد على أطروحة الانهيار المزدوج لهما فى الآن نفسه .



فوزى سليمان

أيام قرطاج السينمائية الرابعة عشر
جنوب . جنوب . شمال

منذ تأسست « أيام قرطاج السينمائية » على يد الطاهر شريعة عام ١٩٦٦ ، كان الهدف الأساسى توثيق التعاون والحوار بين الجنوب والجنوب ، أو تأكيد التواصل بين السينمات العربية والأفريقية ، وتعرف العرب ــ سينمائيين ونقاداً وصحفيين ــ على سينما أفريقية جديدة . وبدأت محاولات جادة لإقامة أسواق إقليمية افريقية للفيلم الأفريقى .. وظهرت بوادر لإقامة صناعة سينمائية أفريقية . وحينما فاز المخرج السنغالى الكبير عثمان سمبينى بجائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان فينيسيا سنة ١٩٨٨ عن فيلمه « معسكر تياروى » ، كان هذا تأكيداً لنجاح الجنوب ــ الجنوب فى الشمال ، حيث كان إنتاجا مشتركا أفريقيا عربيا بين السنغال والجزائر وتونس . وأخذ الشمال يهتم بسينما الجنوب ــ وظهرت أفلام أفريقية عديدة من خلال الإنتاج المشترك مع محطات التلفزيون ــ والهيئات الأوربية . ودعت مهرجانات السينما الأوربية مثل « تانت للقارات الثلاث » وامبان ومونبلييه وباستيما فى فرنسا ، ولوكارنو فى سويسرا بل كان وفينسيا أفلاما افريقية ومنحتها الجوائز والدعم المالى . وقامت مهرجانات وأسابيع للسينما الأفريقية فى أوربا وفى كندا .. لم تعد قرطاج هى مركز جذب الفيلم الأفريقى ، أصبحت تعرض الأفلام بعد أوربا .

ومن هنا جاء مسعى الإدارة الجديدة لمهرجان قرطاج فى دورته الأخيرة ــ وهى الرابعة عشرة ــ التى أقيمت بين الثانى والعاشر من أكتوبر ١٩٩٢ إلى جذب أفلام افريقية فى عروضها الأولى . تنجح فى دعوة الفيلم الجديد للمخرج إدريسا ودراجو ــ من بوركينا فاسو : « سامبا تراورى » فى عرضه العالمى الأول ، وتقيم له تكريماً تعرض فيه كل أفلامه لأول



فيلم إفريقى

مرة فى تونس ، وتمنحه الدولة وسام الفنون الذى يقلده له وزير الثقافة التونسى فى حفل خاص ثم ــ فى النهاية ــ يفوز بالتأنيث الفضى بقرار لجنة التحكيم التى رأسها المخرج السنغالى عثمان سمبينى . وتنجح الإدارة الجديدة فى دعوة أفلام أفريقية جديدة للمسابقة الرسمية ولبرنامج رسمى مواز باسم « آفاق جديدة » ترصد له الجوائز من قبل الهيئات السينمائية والثقافية والسياسية .

ولم يكن هذا هو الإغراء الوحيد للسينما الأفريقية .. هناك ــ وهذا هو الأهم ــ إغراء الإنتاج المشترك . أو التحويل من قنوات التلفزيون ومؤسسات وشركات الإنتاج الأوربية ، وذلك من خلال ورشة المشاريع التى ترشح للدعم المالى ، وتضم أربعة عشر فيلما أفريقيا وعربيا ، والباب بالطبع مفتوح فى المستقبل كما عقدت ندوة دولية موسعة حول الإنتاج السينمائى فى الجنوب وأسواق الشمال .

وقطعا لم تكن السينما العربية بعيدة عن الاهتمام ، إنما لوحظ أن كثيراً من الأفلام العربية فى المسابقة وخارجها سبق عرضه ــ ومنه من فاز بجوائز ــ فى مهرجانات سابقة ، مثل الفيلم التونسى « شيشخان » ــ إخراج محمود بن محمود والفاضل الجعايبى . والمصرى « شحاذون ونبلاء » لأسماء البكرى بعد رحلة طويلة مع المهرجانات والجوائز والمغربى « شاطىء الأطفال الضائعين » لجلال فرحانى ، و « الجزائريين »

شاطىء الاطفال الضائعين



راضية » لمحمد الأمين رباح ، — و « صحراء بلون » لرابح بوبراس ، واللبنانى « شاشا » من الرمل لرنده شهال لكن يحسب للمهرجان نجاحه فى دعوة الفيلم السورى « الليل » لمحمد ملص ، الذى احضر من معامل باريس راسا حيث عرض بماكينتين منفصلتين — وتوقف لتغيير المكبرات خمس مرات ، ثم يتوج — فى النهاية — بالتانيت الذهبى ، الذى كان قد حصل عليه نفس المخرج عن فيلمه الأول « أحلام المدينة » عام ١٩٨٤ ، كما يحسب له دعوة فيلم « خريف أكتوبر فى الجزائر » للمخرج الجزائرى الشاب ماليك الأخضر حامينا — ابن المخرج المعروف الأخضر حامينا — لعرضه العالمى الأول . وهو إنتاج مشترك مع فرنسا ، وفاز بجائزة العمل الأول ، وقوبل كل من الفيلمين بحماس جماهيرى كبير

فى « الليل » — عن رواية « إعلانات عن مدينة » من تأليف المخرج وسيناريو له مع أسامه محمد (مخرج « نجوم النهار ») .. يرجع ملص إلى ما وراء تاريخ وأحداث فيلمه الأول « أحلام المدينة » — إلى فترة الانتداب الفرنسى وثورة ١٩٣٦ الشعبية ، من خلال ذكريات فتى عن أبيه المجاهد ، الذى يرقد رفاته فى القنيطرة التى دمرها الإسرائيليون بعد احتلالها عام ١٩٦٧ ، وذلك على لسان أمه التى تسترجع التاريخ العربى . وقضية فلسطين .. والانقلابات العسكرية .. والانتفاضات الوطنية ، والتمزق ، والاحلام المحبطة .. وذلك فى صور شاعرية بكاميرا يوسف بن يوسف .. وقد شاركت فى إنتاج الفيلم مع المؤسسة العامة للسينما السعودية القناة السابعة الفرنسية وشركة لبنانية خاصة .

ويثيرنا فى فيلم « خريف اكتوبر » شجاعته فى الاقتراب من احداث دامية مازالت لها حساسياتها كانت قد وقعت فى الجزائر بين سبتمبر واكتوبر ١٩٨٨ ، حينما تشتد الظروف الاجتماعية والاقتصادية وتلقى بثقلها على الشباب الذى تستغله عناصر متطرفة .. وذلك من خلال شخصيات أسرة جزائرية ، تضم العازف الموسيقى الذى يعمل فى ناد ليلى ، والأخ الملتحى الذى يحاول فرض إرادته على أخته .. وهناك المذيعة التى تؤمن بحقوق المرأة .. والزوجة المطيعة التى تخضع لزوجها الرجعى .. ينصهر كل هؤلاء فى الأحداث .. ويحدد الفيلم أسباب الأزمة فى الافتقار للحرية والديمقراطية ، والفكر المتطرف ، وعدم مصداقية الإعلام وقد استفاد المخرج من مواد توثيقية سينمائية وتليفزيونية .. استطاع أن يدمجها بالأحداث الدرامية .. ولا شك أنه قد اتيحت له إمكانيات لا تتاح عادة لمخرج شاب فى فيلمه الأول .. ولا ننسى انه عاش فى وسط فنى ، ومثل فى افلام سياسية من بينها « زد » لكوستا جافراس ، وفى بعض أفلام والده ، وأخيرا يتالق بطلاً لفيلمه الأول الذى شارك فى كتابة السيناريو له .. يحاول أن يتخذ له مكانا فى عالم الإبداع السينمائى العربى .

وقد تحقق التوازن فى الجوائز إلى حد كبير ، فإلى جانب الافلام العربية والأفريقية التى أشرنا إليها فى السياق ، يفوز فيلم « عيون يونتا الزرقاء » لفلورا جوفير بالتانيت البرونزى ، كتحية لسينما افريقية فائقة ، ويفوز فيلم « رابى » لجاستون كابورى من بوركينا فاسو بجائزة لجنة التحكيم ، وهو أقرب

إلى أن يكون ببساطة وموضوعه — صداقة طفل بسلحفاة — فيلما للأطفال . ويحصل الممثل المصرى احمد زكى على جائزة أحسن ممثل عن دوره فى فيلم « ضد الحكومة » لعاطف الطيب ، المحامى الذى يتحايل على القانون فى قضايا المخدرات والتعريفات حتى يقع حادث لابنه فيتحول إلى طريق الحق والشرف مطالبا بمحاسبة الكبار . وتفوز الممثلة المغربية سعاد فرحانى بجائزة أحسن ممثلة فى فيلم « أطفال الشاطىء الضائعين » .. نصفق لها مرة أخرى بعد فوزها فى مهرجان السينما العربية الذى اقامه معهد العالم العربى فى باريس فى شهر يونيو الماضى .. فى دور المرأة التى تتحدى الأسرار والتقاليد البالية فى قرية الملح .. ويفوز الفيلم التونسى « شيشخان » للمخرجين محمود بن محمود وفاضل جيابى بجائزة أحسن مساهمة فنية ..

دعنا من الجوائز .. ولنتأمل أو نتساءل هل من قضايا أو هموم مشتركة بين السينمائيين الأفارقة والعرب .. ؟ ! طبعا ومن بينها قضية « الغربة » .. الغربة عن الوطن .. فى الفيلم الجزائرى « شاب » الفتى الجزائرى الذى ولد ونشأ فى فرنسا .. وجد نفسه غريبا فى وطنه .. يضطر للعودة ليجد نفسه مجنداً فى الجيش الفرنسى .. فى الفيلم السنغالى « توباب بى » .. تعرف على الأفارقة الذين يعيشون فى باريس ومنهم من احترف أحقر المهن .. فى الفيلم الفلسطينى — الكندى : « ليالى الغربة » ، حياة أسرة فلسطينية هاجرت إلى كندا .. والصراع بين جيل الأباء المتمسك بالتقاليد وجيل الأبناء الذى نشأ فى الغرب .. من غانا فيلم « من يحتاج إلى قلب » عن حياة ومعاناة السود فى لندن .. فى الفيلم الجزائرى : « ظلال بيضاء » عامل جزائرى يقاسى الحياة فى باريس ولا يعود لوطنه إلا مطرودا من السلطات .

موضوع آخر هو الصراع بين التقاليد والحياة الحديثة .. القديم والجديد .. فى الفيلم الجزائرى « راضية » الشابة الممزقة بين التقاليد — شبح أختها المحجبة — ومتطلبات الحياة العملية .. فى « لارا » من بوركينا فاسو .. الصراع بين العرف فى القرية والتعليم الحديث فى المدينة .. فى الفيلم المغربى « حب فى الدار البيضاء » الفتاة التى تريد حريتها .. ووالدها المحافظ .. ولكنه المدعى المنافق الذى يعيش حياتين ، فى الفيلم الجزائرى القصير ، « نساء من الجزائر » محاولة المرأة تحدى تابوهات المجتمع الرجالى والانعتاق من سيطرته ..

وفى إطار المهرجان عقدت ندوة عن « سينما المرأة » وقدم برنامج خاص لأفلام النساء .. لن أحدثك عما قيل عن سينما المرأة .. وهل هناك سينما للمرأة .. لها خصائصها .. ومشاكل المرأة فى الإنتاج .. إلخ فهى أحاديث معادة فى كل ندوة وفى الشرق أو الغرب ، لكننى أتوقف عند شهادة الكاتبة الجزائرية آسيا جبار ، وتجربتها الأولى فى السينما ، ومشروع فيلمها الجديد . تنطلق فى حديث شيق بالفرنسية طارحة السؤال : « لماذا أعود إلى السينما ؟ » .

قالت آسيا جبار :

— إن لى رغبة أن أنجز افلاما .. هذا يرتبط بحياتى التى كرستها أساسا للأدب . كتبت بلغة أجنبية هى الفرنسية وأحيانا بلغتى المحلية . أعمالى تتعلق ببلادى وهى الجزائر هى المغرب العربى ، هى أفريقيا ، نظرت للسينما نظرة المتصوف الذى يرقص وجدا . إنجاز الفيلم مغامرة . يمثل فيه

الصراع بين اختيارات ، ما يجب ان يظهر وما يجب ان يبقى مختبئا .

عندما اردت أن اتحدث عن نساء جبل النوبا .. كنت أرغب أن اتحدث عن الأجداد الذين يبعثون فى التاريخ الأسطورى ، انتقل التاريخ من خلال الأساطير إلى الأجيال الحاضرة . ولأننى كتبت رواياتى وكتبى بالفرنسية فإننى فى توجهى للسينما اعبر بالعربية ، جئت إلى مهرجان قرطاج عام ١٩٧٤ ومعى شريط قصير لا يضم إلا خمسة عشرة دقيقة حوار والباقى أغان .. فى الخمسة عشر دقيقة تحدثت خمس نساء عن حرب التحرير منهن من تتكلم بالعربية ومنهن من تنطق بالبربرية .. تحدثت كل واحدة عن المأساة التى عاشتها ، وعلى الوعود التى قدمتها إلى زوجها او أخيها للعناية بجثته عند استشهاده . طلب منى زملائى الجزائريون سحب شريطى من المسابقة ، رفضت لأنه شريط هؤلاء النسوة اللائى تحدثن عن حياتهن . ومع هذا سحب الفيلم وعرض خارج المسابقة ليعرض بعد هذا فى مهرجان فينيسيا ويحظى بتقدير كبير .

وهكذا .. فيلمى الجديد ليس فيلمى .. بل فيلم السيدة عمروش ، التى ارسلتها اسرتها إلى جنوب فرنسا حيث تعلمت فى مدرسة فرنسية . بعد أربعة عشر عاما عادت إلى القرية . كان المجتمع التقليدى حينئذ يعتبر ان وظيفة المرأة أن تحلب وتقوم بأعمال الزراعة .. بعد خمس سنوات تتزوج رجلاً قبائليا .. ثم تهاجر الأسرة عام ١٩٠٨ مع زوجها وأطفالها إلى تونس .. يبدأ الفيلم فى هذه المرحلة حينما عرفت السيدة عمروش الهجرة بكل أنواعها .. أقامت فى حى عربى وهى التى تتكلم البربرية .. ثم فى حى يسكنه الإيطاليون وهى لا تعرف الإيطالية .. ثم ذهبت إلى أوربا .. وأخذت تكتب عن حياتها ، وجدت الفرنسية أطوع لها فكتبت بها .. عن حياتها والهجرة المغاربية إلى أوربا . كانت الفرنسية لغة أساسية فى المغرب العربى فى حين كانت البربرية لغة الأغانى .. فى الفيلم تجد اللغتين ؟ إننى أحاول إيجاد توازن بين البربرية والعربية والفرنسية .

تستطرد آسيا جبار فى حديثها عن أثر الصورة ــ أو حسب قولها سلطة الصورة ــ فى الجزائر .. إنها سلطة مخربة وهادمة للثقافة ، إنها تلعب الدور الذى كان يلعبه الاستعمار من قبل ، فالصورة تهيمن على الذاتية والهوية . الصورة التى تراها صورة امريكية . الأمريكيون أهدوا الجزائر مسلسل « دالاس » كمكافأة للدبلوماسية الجزائرية التى ساعدتهم فى طهران !

« ملايين من العائلات الفرنسية تشاهد القنوات الأوربية والفرنسية .. يتعلق أطفالهم بالشكولاته والجبن واللعب .. وهى أشياء لا يجدها أطفالنا فى الجزائر ، ولهذا يصابون بإحباط .. وهناك أحيانا أفلام جنسية .. هذا العرى يثير الأصوليين .. وإذا كان يقدم فى التلفزيونات الأوربية فى إطار ثقافة أوربية .. فهو عندنا يؤدى إلى تصاعد الأصولية ..

وددت أن أحدثك عن أفلام هامة عن لبنان .. التسجيلى الطويل « آمال معلقة » للثنائى : اللبنانى جان شمعون والفلسطينية مىّ المصرى اللذين كرمها المهرجان .. كيف صورا علاقة حميمة بين

انقاض الحرب الأهلية بين شابين أحدهما مسلم والآخر مسيحى .. ويثور السؤال لماذا حدث ما حدث ؟ .. أو الفيلم القصير « ليس فيه عسكر ؟ » للمخرجة اللبنانية سامية ميخائيل . الذى يصور المأساة اللبنانية من خلال فيلم صحفى لم يستطع إلا أن يكون عبثيا .. عبثية هذه الحياة العجيبة .. حينما تطلق زغرودة .. ويحتفل بزفاف .. وسط الجدران المهدمة .. وسواد الحداد ..

.. واخيراً لم تكن أيام قرطاج للسينما الافريقية والعربية وحدهما .. لقد حفلت ببرامج عن « السينما الإيطالية والبلجيكية ، والفرنسية .. إلى جانب افلام لسينمائيين عرب فى أوربا .. وسينمائيين زنوج فى بريطانيا .. المائدة كانت حافلة حقا ، بحصاد الجنوب والشمال .

ندوات وأمسيات شعرية
على هامش معرض الكتاب العربى الثامن

بدأ الموسم الثقافى الجديد فى العاصمة السورية بمعرض الكتاب العربى الثانى الذى تحتضنه مكتبة الأسد كل عام ، وتنظم فى إطاره برنامجا ثقافيا يتضمن فى الغالب أمسية شعرية كبرى بالإضافة إلى عدد من المحاضرات والندوات التى تناقش فيها قضايا الساعة الثقافية والعامة .

وقد تضمن برنامج هذا العام أمسية شعرية أحياها الشاعر **احمد عبد المعطى حجازى** ، وعدة محاضرات كان من أهمها محاضرة الأستاذ **طلال سلمان** رئيس تحرير جريدة « السفير » اللبنانية ، وتحدث فيها عن الانتخابات التى جرت أخيرا فى لبنان ، ومحاضرة الدكتور **عدنان البنى** عن أعمال التنقيب الأثرى فى سورية .

●

أما الندوات فقد تميزت فيها الندوة التى ناقشت وضع الكتاب العربى ، وشارك فيها الأستاذان **اديب اللجمى وانطون مقدسى** ، والندوة التى دارت حول الأحياء الدمشقية القديمة وشارك فيها عدد من المؤرخين والمعماريين وعلماء الاجتماع والأدباء الذين استلهموا الحياة فى دمشق القديمة كالكاتبة المعروفة **الفت الإدلبى** .

أفتتح هذا الموسم الثقافى بأمسية الشاعر **حجازى** التى شهدها جمهور واسع ضم عدداً كبيراً من الشعراء والكتاب والفنانين السوريين الذين تربطهم بالشاعر المصرى صداقات قديمة ، وعلى رأسهم وزيرة الثقافة الدكتورة **نجاح العطار** .

وقد ألقى الشاعر فى جو شبيه بحفلات الأوركسترا قصائد مختارة من مجموعاته المختلفة ، ولاسيما الأخيرة ، وختم الأمسية بقصيدته « **شفق على سور المدينة** » التى رثى بها الكاتب المصرى **فرج فودة** الذى سقط برصاص الإرهاب دفاعا

عن حرية التفكير .

وكانت مكتبه ، الأسد قد استضافت من قبل فى موسمها الثقافى السنوى عددا من كبار الشعراء منهم **عمر ابو ريشة ، ونزار قبانى** .

والجديد فى الحياة الثقافية فى سورية هو الاهتمام الواسع بالعمارة وأعمال التنقيب عن الآثار وترميمها .

وقد استطاع المنقبون السوريون أن يواصلوا اكتشافاتهم فى « ثل سيانو » الذى يقع إلى الشرق من مدينة « جبلة » على الساحل السورى . وكانت « ثل سيانو » عاصمة لمملكة أوغاريت ، وورد ذكرها فى النصوص المصرية التى عثر عليها فى تل العمارنة ــ عاصمة **اخناتون** ــ كما كانت فى عصر آخر مركزا هاما للإنتاج الزراعى وصناعة الزيوت وتصديرها مع الأخشاب لمصر خاصة وشرق البحر المتوسط بشكل عام .

ويعمل الأثريون والفنانون السوريون **أيضا** لإحياء بحرة ــ نافورة ــ الجامع الأموى بدمشق ، وكانت إلى منتصف الستينيات تتوسط صحن الجامع وتعلوها قبة خشبية تقوم على أعمدة من الرخام .

وقد أزيلت هذه البحرة بهدف الترميم وأهملت إلى أن شكلت اخيرا لجنة لإصلاح الجامع الأموى وإعادة البحرة إلى ما كانت عليه وهذا ما قامت به اللجنة وشرعت بالفعل فى تنفيذه ، ومن المتوقع أن يكتمل المشروع فى نهاية هذا العام .

(التحرير)



أصدقاء إبداع

تعود (إبداع) لتلتقى بأصدقائها من جديد مخصصة مساحة أكبر للقصائد التى تنشرها تحية للأصدقاء وتشجيعا ، مقابل مكافأة رمزية لكل قصيدة . وقد اخترنا هذه المرة خمس قصائد للأصدقاء الشعراء «عادل السيد عبد الحميد» و «صبحى يس» و «سامى نفادى» و «سامية عبد السلام» و «بهاء الدين رمضان» ، ولاتزال لدينا قصائد أخرى كثيرة ، سنوالى نشرها تباعا فى هذا المكان ، بدءا من العدد القادم .

أما الأصدقاء الذين لاتزال بقصائدهم أخطاء لغوية أو أسلوبية أو عروضية ؛ فلنا وقفة أخرى معهم ، فيها من قسوة الصديق قدر ما فيها من أمله ، فى أن يأتى يوم يستطيع كل صاحب خطأ أن يتنبه إليه ويدرك موطنه ، فهذا هو بداية المشوار الصعب الطويل إلى الإبداع الشعرى .

عرب وحنين

شعر عادل السيد عبد الحميد
(القاهرة)

لا تَدَعِ العَرَبُ الشّعَر حتّى تَدع
الإبلُ الحَنَينْ)

حديث شريف

مُدُنٌ .. والسَّلامْ
اسلمَتْ دَنَّها / دَمنَا
للبلادِ التّى انْتَحَرتْ
ثُمّ مالتْ إلى الظّلّ
تَسأَلُهُ الشّمسَ
مالتْ إلى الشّمسِ تُسألُها ..
عن غَمَامْ
أُمَمٌ .. والسَّلامْ
، تعقِصُ الرّيحِ مِئذَنَةً
ثمّ تَعقِدُ لَيلاً
على جَبهةٍ من حُطامْ
.. ويأتِى اليَمَامْ
فلا يَجدُ العُشّ
، يأتى الحَنينُ
فلا يَجدُ الإبْلَ .. يرحل
نحوَ القُلَيبِ الذى انْشَغَلتْ

عن سماهُ النّجومْ
ليُثقلهُ الشّعرُ عُزْباً
.. ونخلاً
وعرْشاً
، وأبَّهةُ الموتِ
تَنشبُ أظفارَهَا .. فى العظامِ

يُضيّعُهُ الشّعرُ حتّى
يُعِدُّ لهُ الشّعرُ .. نفطاً
ونعشاً
.. ويُلقى على ضِفتَيهِ
الظّلامْ
..
عَرَبٌ ، والسّلامْ .

الطبول

شعر : صبحى ياسين
(دول الإمارات)

لِمن تُقرعُ ؟ !!
وقـد باضتْ حمـائمُنا عـلى ــ
ماسورة ــ المِدفعْ
ومَهْرُ النارِ قد خارت به الأربعْ
لمن تُقرعُ ؟ !!
فلا الأفراسُ سامعةٌ ، ولا خَيّالها
يسمعْ

●●●

رأيتُ سيـوفَنا الخـرسـاء قـد
صَدِئتْ ...
وماعادت تُحاكينا
سمعتُ خيولَنا العرجاء تبكى ..
خلف وادينا
وعينُ الشمسِ فوق رؤوسِنا تَدمعْ

●●●

وقفتُ هناكَ قُرْبَ مآذنِ القدسِ
أُراقبُ دمعةَ الشمسِ
أُسائلها :
متى تُقرعُ ؟ !
متى خَيّالها المطعونُ من غُبْرانه
يَرجعْ
فَتَهْتِفُ بى :
طبولُ النار لن تُقرعْ
لأن السيفَ فوق رقابكم يُشْرَعْ
لأن الرعبَ فى أكبادكمْ يُزرعْ
وقد تُقرعْ
إذا ما اهتزَّ عرشُ الليلِ ...
من جَنَباته الأربعْ .

عَرّافة

شعر : سامى نفادى ــ (اسيوط)

عَرّافةٌ : راحلةٌ عن المدنْ
تحمل فى سَلّتها النبوّةْ
وفى الفضاء تخلع الزمنْ
شفافةٌ : كالحلمِ والطفولةْ
رفرافة : جناحها ارتعاشةُ الألمْ
عرافةٌ تحملها الطفلةُ فى بسمتِها
لكنها حين الرحيل عن شوارع
الغروب
حين تزيح عن طريقها دُخانَ فكرنا
وعورةَ القلوبْ

من يستطيع أن يمنعها عن سيرها ؟
حيث المدى فى جوفها تميمةٌ
وصمتُها دروبْ
عرافةٌ : تغسلُ حُلكة الفضاءِ
بابتسامةِ الجياعْ
وتجعل السماء جذوةً
حين يحن الدمعُ فى الضياعْ
عرافة : تُخرج من أصابع الندى
حكايةً كالوردةِ المُبتلّةْ

لكنها حين ترى الشقشقة الخضراء
نازفةْ
تشق صدرها
وتذرع الأفلاكَ والفصولْ
تولدُ من جديدْ
فى نبضة المكاشفةْ
عرافة : ماذا تقول اليوم
عن طالعنا ؟
ونحن نحمل الكسوف والخسوفْ
إلى قبورنا
عرّافةٌ : ستتركُ العَرافةْ
تعتزل المسير
وتهجر الفضاء والدّهور
وليحترقْ هذا التراب
فى الخرافةْ

أحيانا

شعر : سامية عبد السلام

يتشكَّلُ حزنى ..
يأخذ شكل الضوءِ الآنَ ،
يحيط بكل دوائر آلَقى !
أحياناً .. يبدو وجهاً مبتسماً
يملؤنى الذعرُ !
أحيانا أخرى ..
يبدو طيرا يتعقبنى ؟!
.. يحجب عنى ضوء الشمسِ
و نور الفجر
، أحيانا ..
يبدو قبضةً ..
.. تضغط فوق كيانى ،
تلقى فى روحى أحجارا ،
يَتلوَّنُ حزنى .. ..
أحيانا ..
يبدو مثل حنان الأمّ ! .
أو يتوهجُ ..
مثل دموع الحُلْمْ
أو يتحوَّلُ قِطّاً بريا ..
ينهش جسدى .
يكبر حزنى — أحيانا —
.. ويصير بحجم الكونْ ! .
أنبش فى أرضى ..
أبحث عن ملء يدىَّ هواء
أحيانا .. أعجز عن فهمى !
هل كان وريدى يحمل حزنا ؟ .

أحيانا ..
ألمح نورا ..
، أعدو ..
اتخبط بـــين
ضبابٌ ! .
كل الكلمات عذابٌ ..
يحشو حلقى وجراحى ،
يغزونى ..
ينهش غفوى .. ويسيل نزيف
جنونى

أتَهَجّى .. رمل الوطن

شعـر : بهاء الـدين رمضان (طهطا)

● (ميدان المحطة)

سيهاجر النزفُ
امتداداً لى على كأس المسافةِ
لا البلاد تفضّ رغبتنا
ولا الريح استطالتْ
فوق حزن النسوة المنثور فى «طهطا»
قطار قادم — فى وحشة —
والليلُ يطلق جرحه لـ «رفاعـة الطهطاوى»
ويدخن السيجارَ
مكتظاً برائحةِ النهاية
لا المدارات استكانتْ فى الحذاءِ
ولا القصائد تستكينُ

● (نزف)

... مطر يخالط مسكنى بعد الظهيرة
... والعصافيرُ التى انكفأتْ
على جرح النوافذ
تنقر الحلم المضرّج بالمدينةِ
... والفضاءُ يئن تحتى
تنصب روحى فى الشوارع
ربما تشتاق دفء الورد
والشعر الحديث ، فاقرأ :

«ابن الفارض ... المتوالياتِ ...
آية جيم ... الأبيضَ المتوسط ..
مدينة بلا قلب ... مفرداً بصيغة
الجمع ... ليجفّ ريق البحر ...
The Waste Land...»
ويبدأ الأسفلت يدخلنى
يعاتب شهوتى
حتى أطاردنى مدى
بـــين الكتـــابـــة ..
والجنون

● (ابو القاسم)

مددٌ
يمدُّ على امتداد الروح
مئذنةً ونايا
فى اكتمال العاشق الصوفىُّ
نشعل ساحة الذكرِ انّفجاراً
بالغناءِ وبالنساءِ
يجيئنا زغبُ الطيورِ

مدجَّجاً بالنار
والطمي المُخْتَّر
يبدأ الجسد النِّحيل
دخانه بالأغنياتْ :
لو كان لى قلبان
لو كانت تشاطرنى البنايات الجوىٰ
لو كان ..
ل ..
و ..
...

● الأصدقاء : **حسنى عبد الحميد** (المنيا) **وخالد الشورى ومحمد ربيع هاشم** وعلى أبو القاسم (الفيوم) **وعبد الرحمن كنوان و محمد الزاهر** (المغرب) **ومحمد حلمى هجام** (المنصورة **وعايد عاطف جرجس وشاكر محمد أبو السعود ومحمد حسن عبد القادر** (الأسكندرية) ونوبى أبو زيد (أسيوط) **والنوبى خضر** (أرمنت) **وعاطف رمضان ومدحت عبد الراضى** (القليوبية) **والسيد سعد سلامة** (كفر الشيخ)**ورضوان نصر** (المحلة الكبرى) **ومحمد عبد القادر السبع** (قطور) **وشريف عطية وخالد احمد كامل** (القاهرة **وإيمان محمدانى** (السودان) **ومحمود العياط** (الأقصر) **ومحمود فتحى مسلم** (ليبيا) **وهشام عبد العزيز و ممدوح سالم السمطى وسعيد إبراهيم محمود ؟**

ـــ تخلو قصائدكم للأسف من المقومات الفنية الأساسية للكتابة الشعرية ، وليست هناك طريق لاكتساب هذه المقومات سوى الاهتمام بالقراءة الجادة المنظمة لأعمال الشعراء الكبار المعروفين ، مع التركيز على اكتشاف ما فيها من تشكيل لغوى وبناء إيقاعى ، ولا نستطيع إلا أن ننصحكم ـــ حاليا ـــ بترك الكتابة إلى مابعد المعايشة الواعية لهذه الأعمال ، مع الحرص على إتقان الكتابة بصفة عامة أولا ، قبل الانتقال إلى مرحلة الكتابة الشعرية .

ـــ الصديقة الشاعرة/صباح محمود

فى قصيدتك (ندم) مادة شعرية لم يكن ينقصها لكى تصبح قصيدة بالفعل سوى عدم الإلمام بأصول صناعة الشعر ، ولعلك تحتاجين ـ إذا كنت مستعدة حقا للسير فى هذا الطريق العذب الصعب ـ إلى كثير من الصبر والعرق ، قبل أن تبوح لك هذه الصناعة المعقدة بأسرارها .

ـــ الصديق الشاعر/خالد على الشورى

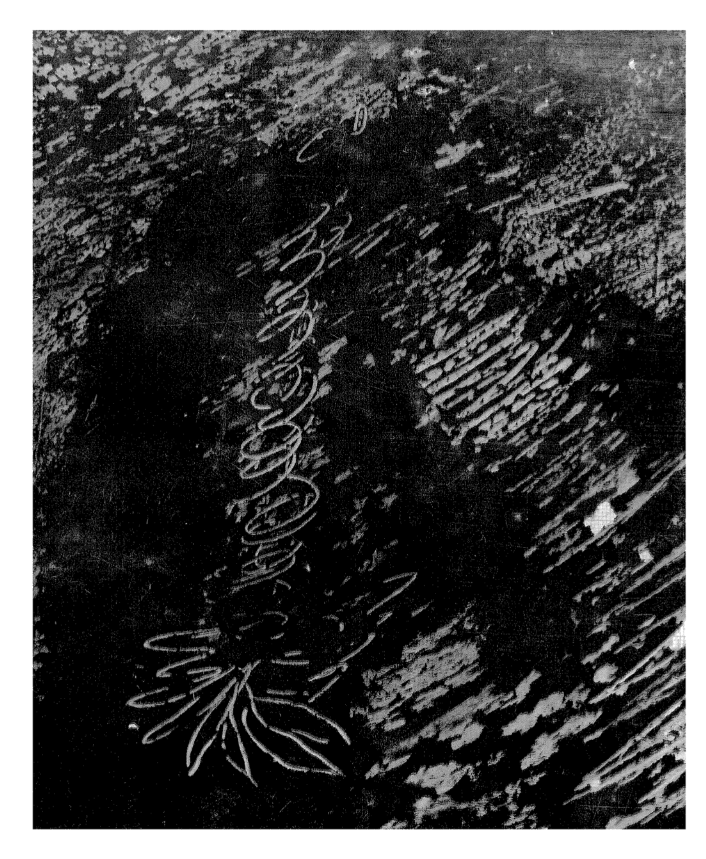
قد يكون ما أرسلته أيها الصديق كتابة جيدة ، إذا ما أخذناها على أنها مجرد خاطرة تعبر عن عاطفة حقيقية جائشة ، ولكن الشعر ، والفن عامة ، ليس مجرد تعبير عن العواطف والانفعالات ، وإلا لهان الأمر ، ولأصبح الجميع شعراء ما دام الجميع ينفعلون يعشقون ويكرهون ويرضون ويسخطون .

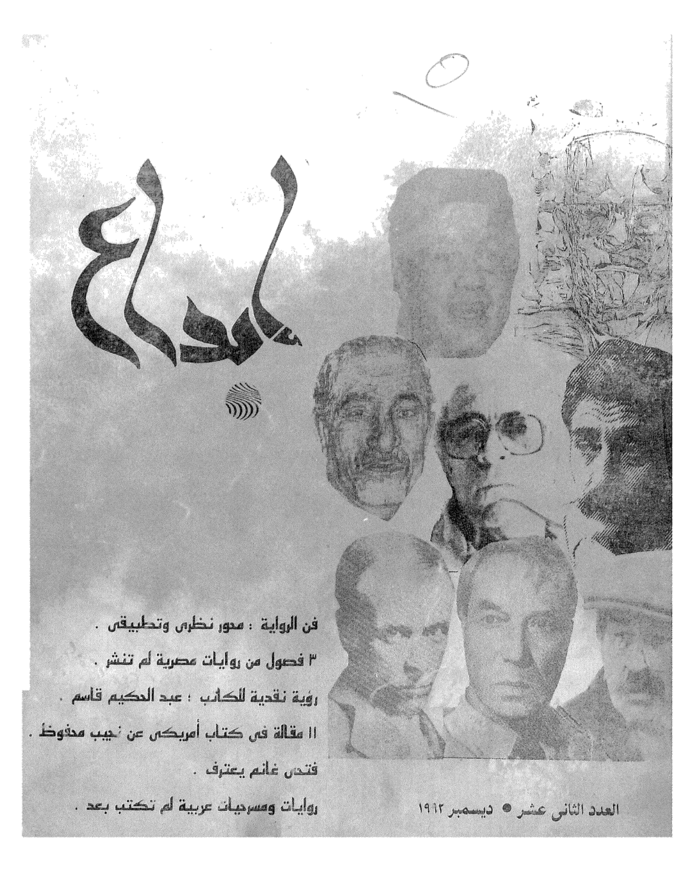
جولة الابداع

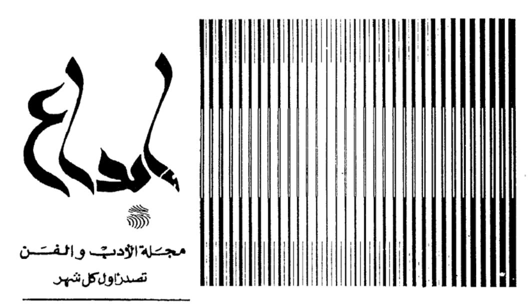
● الكاتب الإيرانى **«محمود اسعدى»** رئيس تحرير مجلة **«جهان»** — أى الدنيا — زار مجلة (إبداع) الشهر الماضى ، واجتمع بأسرة تحريرها بهدف التعارف والتبادل الثقافى ، وكان من أهم نتائج هذا الاجتماع ، الاتفاق على تزويد (إبداع) بتقارير ثقافية عن النشاط الإبداعى المعاصر فى إيران ، وبترجمات لأهم النصوص الشعرية المعاصرة ، بما فى ذلك نصوص الشعراء المعارضين للحكومة الإيرانية .

● تستعد دار **(شرقيات)** خلال هذا الشهر ، للانتهاء من الدفعة الثانية من إصداراتها المتميزة ، وتشتمل هذه الإصدارات على طائفة من الكتب النقدية من بينها (مسرح الشعب) للأستاذ الدكتور **«على الراعى»** و (بعد أن يبدأ الإضراب) للأستاذة **«فريدة النقاش»** و (من أوراق الرفض والقبول) للأستاذ **«فاروق عبد القادر»** كما تشتمل أيضا على ثلاثة دواوين شعرية هى : (إيقاعات فاصلة النمل) للشاعر **«محمد عفيفى مطر»** و (لانيل إلا النيل) للشاعر **«حسن طلب»** و(فقه اللذة) للشاعر **«حلمى سالم»** ، وتشتمل كذلك على رواية (حجارة بوبيللو) للأستاذ **«إدوار الخراط»** وعلى مجموعة قصصية بعنوان (السرائر) للأستاذ **«منتصر القفاش»** ومن بين هذه الإصدرات كتاب عن الفنان الفلسطينى **«ناجى العلى»** بمناسبة ذكرى استشهاده الخامسة ، يصدر هذا الكتاب تحت عنوان : (ناجى العلى فى القاهرة ، ويشتمل على ١٢٠ لوحة كاريكاتور من أعمال الفنان الشهيد ، مع دراسة للفنان **«اللباد»** ومقابلة للأستاذة الدكتورة **«رضوى عاشور»** . وتشتمل القائمة أيضا على كتاب جديد للأستاذ **«صنع الله إبراهيم»** بعنوان (التجربة الانثوية) .

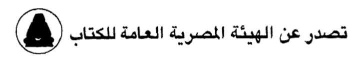
● وقع اختيار الشاعر الفرنسى **«اندريه فلتر»** على مجموعة قصائد للشاعر المصرى **«عبد المنعم رمضان»** لكى ينقلها إلى اللغة الفرنسية ويقدمها إلى القراء فى فرنسا . وفى الوقت نفسه ، يصدر عن الهيئة العامة للكتاب خلال الشهر القادم ، الديوان الثانى للشاعر **«عبد المنعم رمضان»** بعنوان **(الغبار)** .




إبداع
فن الرواية : محور نظرى وتطبيقى .
٣ فصول من روايات مصرية لم تنشر .
رؤية نقدية للكاتب : عبد الحكيم قاسم .
١١ مقالة فى كتاب أمريكى عن نجيب محفوظ .
فتحى غانم يعترف .
روايات ومسرحيات عربية لم تكتب بعد .
العدد الثانى عشر • ديسمبر ١٩٩٢


إبداع
مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر





الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٥٠٠ ليرة ـ الاردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٣٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨،٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد



السنة التاسعة ● ديسمبر ١٩٩٢ ● جمادى الآخر ١٤١٣

هذا العدد

أحمد عبد المعطى حجازى

أمام محكمة القراء !

انتهى العام . وإذن فقد حان يوم الحساب الذى التزمنا فيه بالمثول أمام محكمة القراء ، ومعنا كتابنا المنشور نقرأ فيه ما أنجزناه ونعترف بما لم ننجزه بعد .

لقد وعدنا فى أول هذا العام بمواصلة العمل لرفع مستوى المادة المنشورة . وبمضاعفة التوزيع ، وبإصدار المزيد من الأعداد الخاصة . وقد أنجزنا أكثر ما وعدنا به . فقد واصلنا الارتفاع بمستوى ما ننشره إبداعا ونقدا ، وجعلناه أكثر تنوعا وشمولا وتوغلنا به فى مناطق كانت محرمة أو شبه محرمة من الأسئلة والإجابات . هذه شهادة أدعو القراء لمناقشتها والتعقيب عليها . وسوف ننشر فى الأعداد القادمة ما يصلنا من تعقيبات .

لم نتمكن حتى الآن من دخول عدد من الأقطار العربية فضلا عن أننا لم ندخل أى بلد أجنبى . والسبب دائما هو قوانين الرقابة فى الخارج وقوانين التصدير فى الداخل . لكننا حافظنا على أرقام التوزيع التى وصلنا إليها من قبل ، سواء فى مصر أو فى الأقطار

التى ندخلها ، وهى معظم أقطار المغرب وبعض أقطار المشرق . ومازلنا نواصل السعى بالطرق الرسمية والجهود الشخصية أيضا لتذليل هذه العقبات .

أما عن الوعد الأخير ، فقد أصدرنا هذا العام ثمانية أعداد أو محاور خاصة فى الذكرى العاشرة لوفاة صلاح عبد الصبور ، وفى الإبداع والحرية ، وفى الأدب العراقى المعاصر ، وفى تأبين فرج فودة مع محور خاص فى العدد نفسه عن الشاعر الراحل محمود حسن إسماعيل فى ذكرى ميلاده ، وفى الذكرى الأولى لوفاة يوسف إدريس وفى القصة القصيرة المترجمة ، وفى الحداثة وما بعدها ، وفى فن الرواية . وذلك مقابل عددين خاصين فى العام الماضى . ولن نعد بتجاوز هذا الرقم فى العام القادم . وربما ملنا إلى أن تكون كفة الأعداد المفتوحة أرجح . أو أن تكون الكفتان متعادلتين لنحقق الإشباع بالعدد الخاص والتنوع بالعدد المفتوح . ومن الموضوعات التى نريد أن نعالجها فى أعدادنا الخاصة القادمة : الشعر الأجنبى المعاصر ، وقضية العمارة أوقضاياها ، والتراث القبطى ، والحركة الأدبية خارج العاصمة ، والأدب المصرى المكتوب بالفرنسية والإبداع السينمائى ، ونحن ندعو كافة المبدعين والباحثين والنقاد لموافاتنا بإنتاجهم الجديد فى هذه الموضوعات .

نحن مجلة أدب وفن ، همنا الأول هو الجمال . لكن لنا رسالتنا أيضا ، ورسالتنا هى التنوير . وهل يمكن الفصل بين الجمال والنور ؟ إننا لا نرى الجمال فى الظلمة . ولن نستنير إذا لم نستحسن .

فى عصر النهضة ارتبطت نهضة الفنون الجميلة بنهضة علم التشريح الذى كان محرما فى العصور الوسطى كما كان التشخيص محرما أيضا فى الفن . وقد عاد التشريح والتشخيص معا للازدهار حين عاد الإنسان إلى الاهتمام بجسده الذى ظل مقموعا منفيا محتقرا معذبا طوال العصور المظلمة .

وإذا كان الفن إبداعا وحرية فهو التنوير بعينه ، سوى أن التنوير له وجهه المفكر وسدنته هم الفلاسفة والمصلحون ، ووجهه الجميل وسدنته هم الأدباء والفنانون .

وقد اجتهدنا خلال هذا العام الذى انقضى أو كاد فى أن نجمع بين الوجهين ، أعنى بين الفن والرسالة . وقفنا بصلابة مع حرية الفكر ، وحاربنا العنف ، وبينا خطر الرقابة الدينية على الأعمال الفنية والمصنفات الفكرية ، وفضحنا الوشاية ، ودعونا للحوار .

والتنوير عندنا ليس مجرد شعارات نرفعها ونتباهى بالدفاع عنها ، وإنما هو ضمير نرعاه وسياسة نمارسها ممارسة فعلية فى الاحتفال بكل التيارات الفكرية والتجارب الإبداعية وإتاحة الفرصة أمام الأجيال للاتصال والتفاعل .

خلال هذا العام نشرنا لحوالى سبعين شاعراً عربياً أكثر من نصفهم مصريون . ومن المصريين كل الشعراء المعروفين بمقاييسنا ، وكثير من الشبان الموهوبين . والأمر كذلك بالنسبة للشعراء العرب الآخرين ، وهم يزيدون على خمسة وعشرين شاعرا بينهم عدد من النجوم وكثير من الشبان . ويستطيع القراء أن يرجعوا فى معرفة الأسماء إلى الكشاف الذى سننشره فى العدد القادم

فى القصة أيضا نشرنا أكثر من أربعين قصة وفصلا روائيا ومسرحية راعينا فيها ما راعيناه فى الشعر ، فالأسماء هنا أيضا تمثل مختلف المدارس والأجيال والأقطار العربية .

أما فى الفن فقد حرصنا دائما على ألا يخلو عدد واحد من مقالات ودراسات وندوات ومتابعات فى التصوير ، والمسرح ، والسينما ، وأحياناً فى العمارة ، والخط ، والموسيقى ، والباليه . وفى ظنى أن متابعات « إبداع » هذا العام تقدم صورة أمينة إلى حد كبير عن النشاط الثقافى المصرى فى كافة المجالات .

أما الباب الذى نعتقد أننا تميزنا به فهو باب « الرسائل » الذى بدأناه فى العام الماضى . وقد قدمنا من خلاله هذا العام مجموعة من أهم الظواهر والأحداث الثقافية التى زودنا بها مراسلونا ، وهم مجموعة ممتازة من الكتاب والفنانين فى أكثر من عشرين عاصمة عربية وأجنبية منها بيروت ، ودمشق ، والرباط ، وصنعاء ، وعدن ، والخرطوم ، و (فلسطين المحتلة) . ومن العواصم الأجنبية نيويورك ، ولندن ، وباريس ، ومدريد ، وبرلين ، ووارسو ، وروما ، وبراغ ، وكوبنهاجن ، وامستردام ، وبكين .

وقد شجع نجاح هذا الباب مجلات أخرى على أن تحذو حذو « إبداع » .

●

كنت أريد أن أحدثكم أيضا عن المحور الخاص فى هذا العدد ، وهو عن فن الرواية ، لكن المساحة المخصصة لى محدودة بسبب وفرة المادة التى وصلتنا فى موضوع هذا العدد . وهو على كل حال بين أيديكم . أحب ألا يفوتنى هنا أن أشكر كل الذين لبوا دعوتنا للإسهام فيه ، فأرسلوا لنا ما زاد كثيرا عن طاقتنا ، وقد اضطررنا للاحتفاظ بعدد من المواد سننشرها فى أعدادنا القادمة .

وليكن عامنا الجديد أكثر تألقا وازدهارا .



فتحى غانم

يزداد احساسى بالبحر كلما تقدمت بى السن ! !

ارتبطت محاولاتى الأولى فى كتابة الرواية بنزوعى الفطرى للقص ، ونقل مشاعرى وتجاربى للآخرين . والمحاولات الأولى كانت استجابة لنداء داخلى أو لرغبة غامضة ، أو لنداء له ألوان كثيرة ، وتفسيرات لا حصر لها تختلف مع الزمن ، ومع السن ، ومع اختلاف التجارب . وأحياناً تكون التجربة أو الرغبة فى التعبير مجرد متابعة إيقاع - إيقاع يتردد فى الذاكرة أو فى الروح ، أو يكون استغراقاً فى سحر الكلمات والحروف ، أو اكتشافاً لعوالم مفاتيحها فى الكلمة ، أو فى صياغة الجملة ، أو فى الحرف ذاته .

وأذكر أثناء كتابتى لرواية « الغبى » .. أن الإنسان المفروض أنه يتحدث كان راقداً فى حقل على ظهره ، وفى داخله حروف تتردد ، ويرى أصابعه ، وكأنها تداعب السحاب . وباستمرار كانت هناك ارتباطات تتغير وتتبدل فى كل ما يدركه الإنسان ، وكأنه وباستمرار فى بحر متغير وله أعماق غير محدودة .

ويبدو أنه كل ما تقدمت بى السن يزداد إحساسى بالبحر ، وأن هذا البحر لا يوجد له شاطىء . لكنى أشعر بالاستقرار نفسياً بعض الوقت عندما أجد أن مغامرة الكتابة مندفعة بذاتها وتتجدد بذاتها وبمعانيها عبر القراء ، وهو ما جعلنى - ربما - منذ وقت مبكر أرفض الأحكام التى تحدد المعنى أو تجمد الموقف ، أو تدخل الإنسان فى قالب ، أو تحول عملية القص إلى حبكة وغير ذلك ..... كل هذا أصبح فى قناعتى عقبات تعطل انطلاق الكاتب فى رحلته إلى هذا المجهول ..... أنها أشبه بقوى الإغراء التى تعترض المسافر حتى يحيد عن طريقة أو ينحرف عنه . هذه القوى تظهر فى اللحظات التى يحكم فيها

الإنسان على عمله من حيث موضوعه أو قيمته ، أو يحكم على شخصياته بتفسير محدد يعتقد أنه هو الصحيح . كل هذا يسلب المتلقى حقه فى الرؤية المستقلة ـ السليمة ـ لذلك كنت أصر دائماً على أن الوصول إلى شاطىء الرواية ، لا يكون إلا من خلال عمل يساهم فيه الكاتب والمتلقى والنقاد ، وهم جميعاً فى مراحل مختلفة يكملون العمل .

وخلاصة كل هذا ـ أنه لابد من تواضع شديد ونحن نتحدث عن الكتابة .

● ●

منذ وقت مبكر ، ربما قبل أن أصل إلى الخامسة من عمرى ـ فى اللحظة ـ التى بدأت فيها أحفظ القرآن وأتعامل مع اللغة والكلمات ، وأتعلم النطق الصحيح ، واستمع إلى شرح بعض الآيات عن طريق أحد أصدقاء والدى ـ لقد أفادنى هذا لأنه أطلعنى مبكراً على أشياء لم تكن تدرس فى المدارس العادية مثل حروف القلقلة ، وألفية بن مالك ، وقصص القرآن وتفسيرها . كنت أحضر مناقشات فى هذه الموضوعات وأنا طفل ، ولهذا ترسبت فى نفسى ، وفتحت لى آفاقاً للحلم والتأمل . صور وشخصيات وكلمات وحروف سكنت نفسى الصغيرة ، مثلاً قصة سيدنا يوسف التى تبدأ بألف لام راء .... تعلمت من هذا أن الحرف أو الكلمة يمكن أن تستخدم دون أن يكون هناك معنى ندركه .

الأثر الثانى جاء عن طريق اللغات الأجنبية ، فلقد تعلمت الإنجليزية والفرنسية مبكراً ، وهو ما ساعدنى عندما دخلت الجامعة فى السادسة عشرة . كنت أستطيع أن أتابع قصة لكامى أو هكسلى على سبيل المثال ..... كان لذلك أثره الذى تنبهت له بعد ذلك وأنا أقرأ توفيق الحكيم الذى تحدث كثيراً عن العلاقة بين الفنون التشكيلية والتعبيرية . كما ساهمت فى هذا أيضاً المجلات الأدبية مثل « الكاتب المصرى » لطه حسين التى أذكر أننى قرأت فيها كلمة « فاليرى » المشهورة « **إن جميع الفنون تتزوج بعضها البعض** » . وهو ما كان له أثره المهم ، مع ملاحظة أننى عندما دخلت هذا المجال كنت بما قرأته فى التراث العربى إلى جانب القرآن طبعاً ، وما قرأته أيضاً للمنفلوطى والرافعى . . . . وهو ما ساعدنى على عمل لقاء داخلى بين الأثر الغربى باللغة الأجنبية والأثر المحلى العربى . كان فهمى لكل جانب يساعدنى على فهم الآخر . مثلاً لم يفاجئنى النقد الذى يوجه للكتابة العربية بسبب المحسنات مثل السجع والطباق والجناس لأنى رأيت ذلك من قبل فى الشعر الغربى الإنجليزى .

كان سهلاً على أيضاً أن أرى المتنبى فى شاعر مثل « جون ميلتون » فى فردوسه المفقود ، وهذا جعلنى لا أتورط فى الحساسية المفرطة . ولقد دخل فى تجربتى بلا شك ـ عناصر فكرية معاصرة ، مثل التجربة المرتبطة بإحياء الإسلام السياسى المتمثلة فى كتابات العقاد وطه حسين وأحمد أمين . . . . وحتى الشيخ حسن البنا الذى كان يلقى محاضرات مسموحاً بها فى جامعة فؤاد الأول .

من ناحية أخرى كان على أن آخذ موقفاً فكرياً من النازية ومن الشيوعية ومن الليبرالية . . . . وحتى فترة الغليان التى سبقت ثورة يوليو ١٩٥٢ لم أكن وصلت إلى درجة ما من الاستقرار الفكرى ، بمعنى أننى

ذهبت إلى دار الاخوان ، وحضرت بعض اللقاءات ، وخرجت أفكر . وكانت لى صداقات مع الماركسيين أذكر أن واحداً منهم كان يملك مكتبة ضخمة أهداها لى قبل هجرته . وكان لى صديق يهودى ويسارى ، ومن أصدقائى الماركسيين من أصبح وزيراً بعد ذلك فى عهد أنور السادات . . . . ورغم ذلك لم أصل مع هؤلاء إلى قناعة . وهذا ما عرضنى لأزمات فكرية مع أصدقاء مثل محمود أمين العالم الذى قال أننى أكتب أدباً أسود . لكن هذا لم يقلل من تقديرى له كشاعر وناقد ومفكر .

ثم جاءت تجربة « جمال عبد الناصر » . . . . ولا شك اننى أنحزت لها ، لكننى لم أكن واقعاً تحت تأثير واحد . . . كانت هناك تفاعلات كثيرة حركت رغباتى فى التعبير المتنوع عن أشياء لا تنحصر فى رأى ولا موقف سياسى ، ولكن فى طبيعة الحياة فى المجتمع الذى أعيش فيه . ولم أجد أكثر من أن أترك نفسى على سجيتها وأكتب ، وهو ما عبرت عنه أكثر من مرة أثناء كتابتى لرواياتى وقصصى . ولقد كان القلق يشمل الجميع وهم يواجهون هذه التأثيرات فى المدارس الفكرية الوافدة ، وفى التراث العربى القديم ، وفى التيارات الحديثة التى كان يمثلها الجيل السابق . هذا القلق دفعنى لكتابة عدة مقالات عن طه حسين قلت فيها إنه عقبة ضخمة فى طريق القصة المصرية . فى هذه المقالات استخدمت فى نقد طه حسين عباراته التى كان ينقد فيها مصطفى صادق الرافعى . . . . إذ كان يقول إن اسلوب الرافعى يدل على نقص أدبى وأخلاقى ، وقد استخدمت هذه العبارة وقلت إن قصص طه حسين تمثل نقصاً أدبياً وأخلاقياً . . . . بالنسبة للرواية الحديثة وطه حسين نفسه يقف عقبة فى طريق الروائى وينتقص من حريته .

وبسبب انحيازه لحرية التعبير والقلق المصاحب لها انتقدت التعبيرات النازية والفاشية الشائعة فى استخدام اللغة ، وكان هناك صراع فكرى بين أحمد أمين ، وعبد الوهاب عزام ، وهو استاذ لغة أصبح سفيراً بعد ذلك . وكان عبد الوهاب عزام يرى أنه لابد من تعليم اللغة العربية القديمة حتى المهجورة منها . وكان يرفض محاولات تبسيطها أو تقريبها من اللغة العامية حتى ينشأ التلاميذ متعودين على ما فى اللغة من جدية وأصالة ونبالة وصرامة ، لكن أحمد أمين وقف ضد هذا الرأى ، وقال إن اللغة كائن حتى وتعبير عن الناس ، وليس من المعقول أن أكتب جملة مثل « رعت الأبل السعدان » إذا أردت أن أقول إن السيارة تزودت بالبنزين لأن البنزين بالنسبة للدكتور عزام انحراف وتخريب للغة ، ولأن العرب كانوا يقولون إن الأبل ترعى السعدان ، ولذلك يجوز لنا أن نقول إن السيارة رعت السعدان .

وبالطبع كان لى موقفى المحدد من هذه الأفكار الأدبية التى تذكرنا بالنازية ، وهو ما ظهر بوضوح فى رواياتى . . . وإذا فتحنا الباب للمصادر الفكرية وتحولاتها فلن ننتهى ، لأن هذه المصادر ما زالت تؤثر فى وتتفاعل فى نفسى حتى الآن . كما أن العالم يتطور ، وهذه التطورات أيضاً تؤثر فينا . وتفرز تعبيرات أدبية وسياسية جديدة . وقبل أربعين عاماً كان الزعيم البريطانى « تشرشل » يستشهد بتشوسر وشكسبير . أما « بوش » فقد كان يستشهد « بديماجو » بطل البيسبول فى أمريكا .

هذه هى التطورات التى تحدث فى لغة السياسة ، ويوجد ما يماثلها فى لغة الأدب ولغة التعامل اليومى ، وهذا هو ما يحدث باستمرار ، وأذكر أن « هكسلى » كان يقول أن كلمة « خدمة » كانت تستخدم حتى بداية القرن العشرين للتعبير عن الصلاة فى الكنيسة ـ القسيس يقدم خدمة يوم الأحد . والذى حدث فى القرن العشرين أن كلمة خدمة تحولت إلى « بقشيش » .

فالكلمات تتغير وهذا جعلنى خلال العام الماضى كله فى حالة من القلق والدهشة والمتابعة والمراقبة لهذه التحولات الجذرية للكلمات والحروف ودلالاتها ، ولا أتصور أنى سأكتب أى عمل جديد فى القريب العاجل ، فلابد أن استوعب أولاً هذه التعبيرات المفاجئة وهذه التحولات السريعة فى دلالة الحروف والكلمات . .

●●

يتحدث بعض النقاد عن تأثرى «بداريل» فى روايتى « الرجل الذى فقد ظله ». والحقيقة أننى لم اقرأ رباعية الأسكندرية قبل كتابة الرواية ، والذى يقرأ العملين ربما لا يجد أية صلة بينهما .

ولقد مضى وقت طويل بعد كتابة الرواية قبل أن أتصور أو أدرك كيف كتبت هذه الرواية .

ولقد بدأت كتابتها فى آواخر ١٩٥٨ ، وكنت أتصور انى سأسميها « السلالم » فهناك من يرغبون فى الصعود الدائم ، ومنذ خمس سنوات كنت اشاهد بالفيديو فيلم « المواطن كين » وهو فيلم يقال أنه أحدث ثورة فى عالم السينما . وتذكرت أننى شاهدت هذا الفيلم لأول مرة فى نيويورك فى يناير ١٩٥٦ . فى احدى دور السينما الصغيرة ، والذى حدث وأنا أشاهد الفيلم أخيراً فى بيتى أننى اكتشفت أن الفيلم يتناول قصة كين الذى كان صاحب نفوذ فى مؤسسة صحفية كبرى . وأنه يعرض شخصية هذا الرجل الواسع الثراء الواسع النفوذ من عدة زوايا منها زاوية الوصى عليه أثناء طفولته ، وزاوية صديقه الذى لازمه فى العمل الصحفى ، والعلاقة بينهما ، وزاوية زوجته الثانية التى دخلت حياته ، ثم انفصلت عنه . وسألت نفسى هل رسبت فى اللاوعى عندى هذه الرؤ يا من الزوايا المختلفة لهذا الصحفى ؟ وهل هى التى كانت وراء رؤ يتى لعالم الصحافة فى مصر ؟ الاحتمال كبير ولكنى بطل تأكيد لم أكن واعياً به .

واعتقد أن مشاهدة فيلم « المواطن كين » من النقاد وقراءة الرواية فى ضوئه ربما تشير إلى علاقة بين العملين . والتأثر بالسينما الجيدة ظاهر فى روايتى ومقبول بالنسبة لى . وأذكر أن « فرانسو مورياك » كان له حديث يقول فيه عن رواية له : لقد جاءت فكرتها أثناء مشاهدته فيلماً فرنسياً فى إحدى القرى .

وفيلم عودة « أورفيوس » لجان كوكتو ــ محاولة العودة من العالم الآخر ــ ربما يكون قد ساهم بشكل ما فى صناعة روايتى « الأفيال » . ومن الصعب الجزم بأى شىء فى هذا العالم الذى لا منطق له . . .

●●

أما عن شخصية « الغبى » فى روايتى الغبى . . .

فحين أتأمل علاقتى بشخصيات روايتى أجد أن بينى وبين الغبى علاقة حميمة جداً ، ودرجتها يمكن أن تتحدد بالإشراف أو الوقوف على حافة المستيحل ، وكتابة هذه الرواية تمثل نوعاً من المحاولة للدخول فى المستحيل المحرم على الآخر أن يدخله .

أما عن « يوسف » فى الرجل الذى فقد ظله . . .

باستمرار كان يوسف بالنسبة لى مثل الصياغة التى تجمع بين الصدق والكذب . .

وزينب فى رواية زينب والعرش . . .

لا أرى أنها رمز كما يقال ، وهى امرأة من لحم ودم ، وإذا كانت . . تمثل مصر عند بعض الناس فذلك ناتج عن التحديات التى واجهت « زينب » ، وهى تحديات وظروف مصرية . يعنى هذا أن زينب تكشف مصر ، وليست رمزاً لها بأى حال .

أما « تو » فى حكاية تو . .

ففى اعتقادى أنه تعبير عن الاستفزاز الذى أثارته فى داخلى عدة حكايات سمعتها عن حوادث التعذيب فى المعتقلات وأشدها تأثيراً حادث « شهدى عطية » .

ومن الأشياء التى ساعدتنى فى صنع الرواية أنى استمعت لتفاصيل ما وقع من بعض المسئولين عن السجون فى فترة التعذيب ، وذلك بعد أن أحيلوا إلى المعاش وأخذوا يراجعون انفسهم . وهذا ما جعلنى أتصور بسرعة شخصية اللواء « زهدى » .



فى العدد القادم من ابداع

محور خاص بعنوان (المرأة تكتب) بالإضافة إلى بعض المواد الأخرى الخاصة بالفن التشكيلى بمناسبة انعقاد بينالى القاهرة الدولى فى منتصف هذا الشهر .

حســن الجــوخ

الرواية القصيرة
آراء فى تحديد المصطلح

حينما نحاول تحديد مصطلح « الرواية القصيرة » ، بعيداً عن مشاكل ترجمة المصطلحات ، والخوض فى مشكلات التراث الشائكة ، نجد أن هذا المصطلح يعنى « ذلك العمل النثرى الفنى ، الذى يحقق التوازن الواعى بين الإيجاز الدقيق ، والتوسع المطلق ، وهما العنصران اللذان يسمح بهما فن الرواية القصيرة بشكل واضح ، وهو فن يستفيد باحسن ما فى القصة القصيرة ، والرواية معاً من عناصر ومقومات » . وبعبارة مختصرة هو : فن توسيع الإيجاز . كما هو الحال فى قصة كافكا « التحوّل » ، وقصة ماكولير « اغنية المقهى الحزين » .. على سبيل المثال .

وهذا التعريف بالطبع يتفق وبعض الأعمال ، التى تختلف أحجامها عن القصة القصيرة من ناحية ، وعن الرواية العادية من ناحية أخرى ، على حد تعبير هارى ستاينهاور فى مقاله المعروف « نحو تعريف للرواية القصيرة » . « وهناك آراء تعطى منزلة (منفردة) للأشكال الادبية ، التى تقع بين الأنواع الفنية النثرية المعروفة . وقد ظهرتْ هذه الآراء باللغة الإنجليزية ، فى دراستين حديثتين ، هما : « غاية القصّ فى الرواية القصــيرة لجــوديــت لايبــوفيتس (Judith Leibowitz) ، و « اشكال الرواية القصيرة الحديثة » لمارى دويل سبرينجير : Mory Doyle Springer) Forms of The Modern Novel) .

تقول لايبوفيتس : « نفترض هنا ان كل نوع قصصى له طرق تطوّر خاصة به .. ويعنى ذلك بصفة عامة ان اختيار الرواية لمادتها يختلف عن اختيار القصة القصيرة لمادتها ، وذلك لأن الهدف القصصى للرواية هو التوسع بينما هدف القصة القصيرة هو الإيجاز ، وان طرق او اساليب الرواية القصيرة فى اختيار مادتها تختلف عن طرق النوعين الأدبيين

القصصيين الآخرين ، لأن هدفها القصصي هو : « إيجاز المادة » .

وتؤيد الناقدة نظريتها بأن تلفت الاهتمام لما تسميه بالتأثير الثنائي المتكوّن من : قوة في التعبير ، مع التوسع في السرد ، وذلك عندما يُنظرُ إليها على أنها انطباع جمالي شامل ، أكثر منها صورة بلاغية ، كما نجد في أعمال مثل قصة « أريكة الدمار » لهنري جيمس ، وقصة « حارس القطار تيل » لجيرهارد هاوبتمان ، وقصة « كارمن » لميريمي ، وقصة « الكاميليا » لسيلون ، فنحن نجد فيها أن خاصية الإيجاز تتحقق بشيئين هما : نظرة ثابتة حول موضوع واحد ، وتجمع المتشابهات البنائية . وتقول الناقدة لايبوفيتس : « إنه من العبث أن نعتقد أن الرواية القصيرة ، أو أى شكل أدبي آخر ممكن تعريفه بمجرد أن نلاحظ وجود طريقة فنية خاصة فيه ، فمثل هذه النظرة — كما تقول الكاتبة — تنقصها نقطة التفكير في الغرض ، الذى وراء استعمال بعض الطرق الفنية فيها ، فهى تؤدى بنا إلى فهم أهميتها النسبية ، أو قدرة التفرقة بين استعمالها وبين الغرض من استعمالها في سياق أدبي متنوع .

وبالمعنى نفسه الذى تكلمتْ به لايبوفيتس ، تصر ماري سبرينجير على أننا لا نجد خصائص مميزة في فن الرواية القصيرة ، وذلك عندما نركز اهتمامنا على أجزاء منفصلة من العمل الفني مثل : الحبكة — Plot — والشخصية — Character — والتعبيرات اللغوية — diction — وبدون أن نشير للطريقة التى يتفاعل بها هذا الجزء مع العمل ، الذى يتواجد فيه ككل . وكذلك بالنسبة لحجم هذا العمل » .

ومن يتابع مجمل آراء ماري دويل سبرينجير حول الرواية القصيرة ، وبخاصة في فترة ما أسماه هنري جيمس « ما بعد الرواية القصيرة ذات الشكل الواضح » ، يجدها تعتبر أن نطاق الرواية القصيرة يناسب بعض الأشكال النثرية ، التى كثيراً ما تجمعها أساساً فكرة جادة ، أو فكرة تراجيدية ، وقليلاً ما تكون فكاهية ، وإن وجِدتْ الفكاهة فبغرض خدمة السخرية .

وفي هذا الفن الأدبي ، نجد أن الشخصيات ذاتها ليستْ هي اهتمامنا الأساسي ، لأن الشيء الذى يُعطي العمل شكلاً كلياً هو فكرة ما ، وتقول سبرينجير — كما قالت أيضاً لايبوفيتس — « إن التكرار الملح وعناصر أخرى غرضهما معاً تقوية وتوسيع مجرى الأحداث ، وهما كثيراً ما يسيطران على فن الرواية القصيرة » .

وهاوارد نيميروف (Howord Nemerov) يتفق أساساً مع الناقدتين اللتين ذكرناهما ، رغم أنه لا يستعمل مصطلح « الرواية القصيرة » — أو « النوفيلا » — ولا يحاول إعطاء نظرية شاملة مثلهما . ومقاله المسمى « التكوين والقدر في الرواية القصيرة » (Composition and Fate in The Short Novel) يناقش فيه الكاتب الصفاء الغريب الذى يوجد في الإيجاز البنائي في أعمال مثل قصة دوستويفسكي المسماة « مذكرات من العالم الأسفل » ، وقصة هافيل المسماة « بينيتو سبرينو » ، وقصة تشيكوف المسماة « قاعة السجن رقم ٦ » .

ويعتقد نيميروف أن هذا الشكل الفني لا يجب أن يعتبر شكلاً فنياً يجمع بين الرواية والقصة القصيرة ، ولكنه يجب أن يعتبر شيئاً مثل الشكل الفني الأوّلي

والمثالى . وهو متصل بطريقة موحية بالتراجيديات القديمة ، فيما يخص بساطتها ، وحتى طولها ، ويتناول فى الواقع موضوعات متشابهة .. وقد لا يقصد نيميروف ان **الرواية** بما انها أطول وأوسع فإنه ينقصها **القوة التراجيدية** فروايات مثل رواية « **انا كارينينا** » ورواية « **يود الغامض** » ورواية « **تحت البركان** » . وأعمال أخرى تبرهن على عكس ذلك . ولكنه يبدو ، وبالتأكيد أن **الرواية القصيرة** ، وطولها المتوسط ، يعطيها القدرة على أن تعبر بقوة غير عادية ، عن نوع التراجيدية المثيرة للعاطفة (Pathetic) ــ كما تسميها **سبرينجير** ــ وهو الشكل الفنى الذى نجد فيه أن مصير بطل القصة ليس بطوليا ، ولا عديم الاهمية » .

ويمكن أن نخلص ، مما سبق ، أن **الرواية القصيرة** أضحتْ ــ بعد هذا المشوار الطويل الشاق ــ ضربا ادبيا قائما بذاته ، استطاع أن يكتسب خصائصه العامة الخاصة به ، على أيدى فرسانه ، وقد تحددتْ هذه الخصائص الجوهرية العامة فى :

(ا) **فكرة جادة ثرية** : تعتمد عليها الرواية القصيرة ، وتتخذها محوراً تدور حوله بهدف مجابهة هذه الفكرة فنيا ، وبلورة كل ابعادها الظاهرة والخفية وفقا لنسق يتواءم وهذا الشكل الفنى .

(ب) **وحدة انطباع كلى** : وهذه الوحدة يحققها كاتب الرواية القصيرة من خلال تركيزه على أزمة واحدة لها ثراؤها وعمقها دون أن تستغرقه التفصيلات ، التى لا ضرورة لها فى بناء العمل أو سير أحداثه ، وهو بالطبع يعتمد فى ذلك على ذكاء المتلقى وفطنته .

(جـ) **الوصف الموجز** : فكاتب الرواية القصيرة يعتمد فعلاً على الوصف الموجز الفاعل ، ويرفض تماما تقدم الصور الوصفية « **الاسكتش** » هادفا من وراء ذلك خلق الإيجاز الموظف ، وحتى لا يُصاب العمل بالترهل .

(د) **حرية الزمن** : فنجد أن كاتب الرواية القصيرة يتمتع حقا بالحركة فى امتداد زمنى جر ، أكثر مما هو متاح لكاتب القصة القصيرة .

(هـ) **اللغة الدالة المعبرة** : تمتاز لغة الرواية القصيرة بلغتها الدالة المعبرة عن المواقف والأشخاص ، دون زيادة أو نقصان ، وقد تشكل اللغة فى كثير من الروايات القصيرة جزءا أساسيا فى البناء الروائى ، وتدخل فى إطار التجربة الإبداعية ذاتها .

(و) **نوعية خاصة من الأبطال** : ففى الروايات القصيرة نجد أن مصير البطل ليس بطوليا ، ولا عديم النفع ، وأن القسوة وعمق التعاسة ، اللتين تصورهما هذه الروايات تجعلانها تتجاوز الواقعة الواحدة ، التى هى من خصائص القصة القصيرة .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن وبإلحاح : **ما أسباب انتشار هذه النوعيّة من القصّ بهذا الشكل الملحوظ ، فى هذه المرحلة بالذات ، وإذا ما حاولنا تقديم إجابة عن هذا التساؤل ، الذى يشاكس اذهان الكثيرين ، فإننا نجد ان اهم تلك الأسباب تتركز فى** :

(ا) **طبيعة إيقاع العصر** : فقد تميّز عصرنا هذا بسرعته المدهشة فى التغيّر والتطور ، وأُنشئتْ عشرات الطرق السريعة ، وهذا هو عالمنا ، وقد تلاحقت أحداثه تلاحقا يقطع الأنفاس ، فضلاً عن فورات سياسية عارمة وتوترات مؤثرة ، ومن ثم كانت الرواية القصيرة إيقاعا متلائماً مع ظروفنا العصرية ، المتغيّرة ، والمتطورة دائما .

(ب) **الثورة التكنولوجية فى وسائل الاتصال** : فعالمنا المعاصر يعيش بالفعل ثورة تكنولوجية مذهلة ، فى

وسائل الاتصال ، وبفضل هذه الثورة ، وما استحدثته من اختراعات كالراديو ، والبرق ، والأقمار الصناعية ، والفكس ، وما وفرته من سهولة الاتصال وسرعته بين الأفراد والشعوب ، صار هذا العالم قرية صغيرة ، وأصبح من المستحيل أن يعزل الإنسان نفسه عن أحداث العالم ومتغيراته ، فضلاً عن وقوف المرء أولاً بأول على تحولات العالم وتوجهاته ، ومعايشة مذاهبه وتياراته ، وهذه الحال طبعاً راحت تمارس تأثيراتها على شكل الأدب ، ومذاقه ، وإشكاليات إبداعه .

(جـ) ازدهار فن القصة القصيرة ومنافسته للأشكال الأدبية الأخرى وهذا وضع كُتّاب الرواية الطويلة والملحمية فى مأزق لا يحسدون عليه ، ومن ثم توجّب عليهم التوجه إلى شكل الرواية القصيرة ، كمحاولة للخروج من المأزق ، بل إنهم راحوا يزاوجون بين فن القصة القصيرة ، وفن الرواية ، مستجيبين فى ذلك لروح العصر ، ولطبيعته المتغيرة .

فإن التقدّم الذى أحرزته الدراسات النفسية ، وما حققته من ازدهار فى عصرنا ، كان القوة المحركة لإنجاز دراسات قيمة فى علم نفس الإبداع ، وبناء الشخصية ، ووضع اسس علمية جديدة تستقصى جوانب العملية الإبداعية ، وتبلور مقومات العبقرية ، دون إغفال لروح العصر وانعكاساته على النفس البشرية ، ولا يغيب عن بالنا هنا الجهود المشكورة فى هذا الميدان للأساتذة : **مصطفى سويف ، ومصرى حنورة ويحيى الرخاوى ، وشاكر عبد الحميد ، ورمضان بسطاويسى وغيرهم .**

ومما لا شك فيه أن هذه الدراسات النفسية الجادة قد افادتْ المبدعين والإبداع على حدٍ سواء ، وساعدت بشكل غير مباشر على ظهور فن الرواية القصيرة فى هذه المرحلة من حياتنا .

(د) ازدهار الدراسات اللغوية : لا جدال أن الدراسات اللغوية المعاصرة قد حققتْ ازدهاراً ملحوظاً ، واضحى علم اللغة ، وعلم الدلالة ، وعلم اللغة المقارن علوماً تتبوأ مكانة رفيعة بين علومنا المعاصرة ، بل اصبحت **« اللغة جزءاً لا يتجزأ من نسيج العمل الإبداعى ، والتجربة ذاتها ، ولم تعد وعاء للعمل ، او خارج التجربة ، واضحى القاصُ يبدع معتمداً على اللغة الموحية المحملة بالدلالات ، فلا نجد إسرافاً فى الوصف او السرد »** . وقد تناسب هذا الاستعمال اللغوى وشكل الرواية القصيرة وما تهدف إليه من إيجاز وتكثيف .

(هـ) رغبة المبدعين لخوض تجارب إبداعية جديدة . ففى الحقيقة أن الإبداع الأدبى الجاد ، ما هو إلا مغامرة جمالية ، على مستوى الشكل والمضمون

والجدة فى الإبداع الفنى تتضمن خرقاً للقواعد الكلاسيكية وتتضمن مفاجاة المتلقى وإثارته . كما ان الجدة فى الإبداع ليستْ لها قواعد ثابتة حيال ما هو جميل وعظيم فى الفن . إنما تقوم التركيبات الجمالية الجديدة ، التى تتضمنها رؤية الفنان الخاصة ، والتنوعات القائمة على الإيقاعات ، والوقع ذى الشكل المحدد ، والمجدّد بمهمة خلق انماط جديدة مطلقة الحرية منذ البداية ، من جميع القيود الجمالية والتقليدية ، وهى بذلك تنازع وتقاوم الانماط التقليدية للفن والأدب بغية خلق سُنّة خاصة بها »

وهكذا كانت الرواية القصيرة استجابة حقيقية لرغبة الإبداع ، ولروح العصر ، فى آن معاً .

نعيم عطية

وظيفة الوصف في العمل الروائي

كل شيء في الحياة اليومية متعدد الجوانب . وبقدر الاهتمام بالشيء يتنوع وصفه إلى ما لانهاية .. وتعيين الشيء بوصفه مادة استجلاء خصائصه عن كثب وهذا التحديد الضروري الذي يتلمس به الاختيار يقتضي إذن الوجود الحتمي للمعنى . وعلى أساس من هذا المعنى يرسى أغلب الوصف المترتب عليه . فإن ما يلفت نظر جغرافي أو فلاح أو عاشق إلى منظر طبيعي ، وهو الذي يحدد المقومات التي توصف به ذلك المنظر . فبالنسبة للأول التضاريس هي التي تشكل الوصف ، وبالنسبة للثاني الحرث والمحصول ، وبالنسبة للثالث الأغصان والزهر ، ولهذا فإن العلاقة بين المعنى والشيء الموصوف هي علاقة متغيرة ودائبة الحركة .

على أن المعنى يفضي في كثير من الأحيان أيضا إلى إفقار الوصف .

يعمد كثير من الكتاب إلى الإفصاح عن معنى الوصف ، فيتوالى الوصف كما لو كان تدليلا على فكرة مسبقة . وفي روايات بلزاك أكثر من دليل على ذلك ، فهو يوصف ديزيريه ميرويه على النحو التالي : (إن استعراضا سريعا لسمات هذا الشاب يثبت كم كانت « زيلي » « أمه » فخورة به عندما تراه ، كان الطالب يرتدي حذاء ذا رقبة وسروالا أبيض من قماش إنجليزي ، ورباط عنق ثمين عقد بعناية ، وصدرية جميلة لا تخطر على بال ، في جيبها ساعة مبطوطة تتدلى سلسلتها . كما كان يرتدي ريد نجوتا قصيرا من القماش الأزرق وقبعة رمادية . على أن حداثة نعمته كانت تفصح عنها أزرار ذهبية في صدريته وخاتم ملبوس تحت القفاز الأزرق المصنوع من جلد الماعز .

وهكذا نجد الوصف قد أتى به هنا ليثبت معنى سابقا .. هو فكرة الأناقة وحداثة النعمة .. ولكن ألا يحتاج هذا المنهج الواضح المألوف تعليقا ؟ ألا غناء

للوصف عن معنى ؟ هل من اللازم أن ينحدر الوصف عن معنى مسبق ثم ألا يعد ذلك فى هذه الحالة من العادات السيئة التى أثر بها بلزاك على من جاءوا بعده ؟ إن الوصف يتحول فى حالة عدم لزومه إلى ضرب من الحشو والإطناب ، أو على أحسن الفروض يصير مجرد زينة وزخرف . وفى النص الخاص ببلزاك نجد أن الإشارة إلى الأزرار والخاتم كافية تماما للإيماء إلى ما يريد بلزاك أن يومىء إليه ، بحيث يصبح مازاد على ذلك من تفاصيل لغوا ، لما فيه من إسهاب لا داعى له من ناحية متطلبات الوصف الفنى .. بمعنى أن الوصف الفنى ينبو عن الإطناب ، ويحتاج إلى شىء من التركيز .

هناك نوع آخر من التصدع يصيب الوصف ، ونجده فى حالة عكس الحالة السابقة . فإذا كان الوصف قد جاء بعد معنى محدد واضح فى المثال السابق ، فإن الوصف الذى يُردَف بإفصاح عن المعنى هو بدوره إفقار للوصف وتعويق له عن أداء وظيفته الفنية .. فلنقرأ هذه الفقرة من رواية بروج بعنوان (الخالد) : (**وضعت قدمى فى مكان هو على الأصح فى فناء كان محاطا ببناء غير منتظم الشكل ويختلف ارتفاعه من جزء إلى آخر ، وكانت ثمة قباب وأعمدة هى أجزاء من هذا البناء غير المتجانس ، وفى مقدمة السمات التى تميز بها هذا الأثر الذى لا يصدقه عقل استوقفتنى معماريته التليدة . لقد أدركت أنه سابق على البشر ، فهمت أنه سابق حتى على وجود الأرض ، هذا الأثر البارز « رغم أنه يثير الرعب عندما تقع العين عليه » بدا لى أنه من صنع بنائين خالدين لا يحدهم الزمن .**

إن المعنى المشتت فى أرجاء الوصف يتبلور فى معنى محدد يحاول الكاتب أن يوضحه عندما يقول (أدركت أن) و (فهمت أن) ولنلاحظ كيف أن هذا الإيضاح للمعنى يوقف تدفق العبارة الوصفية . وعندما يتزايد هذا التدخل لإيضاح المعنى يصبح الوصف ممتهنا ومستذلا ، ويصير هذا الازدواج بين الوصف والشرح تزيدا لا طائل من ورائه فى النص الروائى .

إن الوصف الروائى لا يعرف عدوا أشد خطرا من المعنى . أو بعبارة أدق من الرغبة فى ألا يُغفَل المعنى . إن الخشية من ألا يفهم القارىء المعنى من النص الوصفى ، أو بعبارة أخرى اللهفة إلى ألا يغيب المعنى عن النص الوصفى ، تؤدى إلى اختناق النص ومصرعه . ويبدو الاهتمام بالمعنى على حسب الوصف عند **بلزاك** حينما يصرح فى سياق الوصف بالسبب الدافع إلى انتقاء تفاصيل النص الوصفى ، أو عندما يقاطع الكاتب جريان النص الوصفى بتعليقاته وتفسيراته كما فى رواية **بورج** آنفة الذكر . ففى المثالين اللذين أوردناهما يبدو النص الوصفى باليا هرما غاضت عن شرايينه دماء الحياة . ولكن أليس للإفصاح عن المعنى حدٌ مقبول ؟ ! أى هل يمكننا أن نقول للكاتب ابتداء ، إنك يجب أن تقف عند هذا الحد أو ذاك فى وصفك حتى لا تتعدى الوسط العدل للعلاقة بين المعنى والوصف ؟

لنعد إلى مثل سبق أن ضربناه ، وهو الحقل من خلال عينى العاشق ، إن المعنى خلف هذه النظرة يحدد كما قلنا المقومات الملموسة التى سيبنى منها الوصف : الأشجار المتدانية متشابكة الأغصان تتمايل على بعضها . وهكذا يكون وصف الحقل أخذا وعطاء لا ينتهى بين خصوصيات الجوانب الموصوفة منه « أى الأشياء » وبين فكرة الحقل كعش للغرام وملاذ للعشاق . على أن الارتباط اللازم بالمحسوس والمرئى يجعل نماء الوصف يبعد عن فكرته الموجهة حتى أن المعنى لا يكون إلا معنى مفترضا محتجبا

وراء التفاصيل الموصوفة ذائبا فيها .

الوصف الخلاق :

اتجه بعض الروائيين المعاصرين إلى ما يسمى « بالوصف الخلاق ، وتمسكوا بأن الوصف هو الذى يخلق المعنى ، وليس المعنى هو الذى يخلق الوصف . أو بعبارة أخرى يجب أن يتحرر الوصف من قيود المعنى المسبق حتى يستطيع أن يتفجر حيويةً ، ومن ثم يُجِلّ انصار (**الوصف الخلاق**) الكادر محل المعنى . ويتقيدون « بإطار الرؤية » فحسب ، لإعطاء « بانوراما وصفية » تخلق هى فى القارىء المعانى التى يستقيها من التفاصيل الدائرة أمامه . إن الرواية الجديدة قد خلصت إلى وجوب أن يعطى الوصف القدح المعلى فلا يكون المعنى إلا افتراضيا . وقد ذهب آخرون من أنصار (**الوصف الخلاق**) إلى ما هو أبعد من ذلك .. إلى أن يكون الوصف لذاته .. أما المعنى فهو يستقى منه بعد ذلك . وبذا تتاح للوصاف إمكانية أن يضع نفسه أمام (**كادر**) مرئى يلتقط ويسجل تفاصيله ودقائقه مثل عدسة الكاميرا . فهذه العدسة إنما تسجل ما تراه فى إطار رؤيتها وصفا موضوعيا دون أن يكون لها شأن بالمعنى . فالجزئيات التى يتألف منها النص الوصفى لا تختار تبعا لمعنى سابق . ويقتصر الوصف على ما بين الأشياء من تتابع .

لكن يجدر بنا أن ننبه على أى حال إلى الفوارق بين البانورامية الوصفية وحركة الكاميرا . فمهما كان عدد الجزئيات وتراكيبها فإن العدسة الدقيقة تلم بكل شىء تواجهه ، بينما إنه من المعروف أن الوصاف مهما اجتهد فهو لا يستوعب الأشياء تماما ، بل هو يعينها الواحد تلو الآخر ويتابعها فى روابطها ومواضعها من بعضها بعضا . ولكن يجب أن نلاحظ أيضا الخطوة التى يخطوها **الوصف الخلاق** متعديا الوصف المرتبط بمعنى ، حتى لو كان هذا المعنى مفترضا فقط ، ذلك أن **الوصف الخلاق** يرفض ما يجعل الوصف سهلا ، يرفض العناية بانتقاء الأشياء وتحديدها سلفا .

الوصف الخلاق . . وعين الكاميرا :

على أنه إذا كان الوصف الخلاق يتخلى عن اختيار الأشياء تبعا لمعنى سابق فكيف يحدث الاختيار ؟ يحدث الاختيار على أساس من كادر معين ، أو بمعنى أدق على أساس من نطاق معين للرؤية البصرية ، ولهذا أيضا فإن الروائى الوصاف يتخذ مثل الكاميرا موضعا يصف منه ما تصل إليه قدرته البصرية ، ولا يستطيع أن يتعدى تبعا لذلك مدى البصرية ولهذا فإن الروائى الفرنسى **كلود أوليه** فى إحدى قصصه ، وقد اتخذ موضعا فى غرفة لا يتعدى بصره فإنه يعمد إلى وصف الخارج بتسجيل انعكاساته على زجاج النافذة المفتوح . والموضع الذى يتخذه الوصف فى الواقع هو موضع ثابت لا حراك فيه كما أن الوصاف لا يغير مواضعه بسهولة ولا ينتقل من موضع إلى موضع إلا إذا كانت هناك ضرورة فنية أو حالة مبررة تدعوه إلى ذلك .

ولكن الأصل فى المنهج الخلاق للوصف ألا يصف الوصاف إلا من خلال موضع بعينه يحاول أن يبنى منه عمله . ولهذا فإن **كلود أوليه** فى قصته سالفة الذكر يفضل أن يبقى باب الغرفة مغلقا حتى لا يدخل كثير من مفردات الحياة المرئية فيتزايد ما يجب أن يصفه تبعا لتزايد رقعة الرؤية البصرية . ولكن مع بقاء الباب مقفلا فما زال (**الكادر**) حافلا بالجزئيات التى تستدعى الوصف والتسجيل من عدسة الوصاف حتى فى الغرفة الضيقة التى حصر **كلود أوليه** فيها موضعه كوصاف ، ويجب أن ننبه إلى أن الوصف الخلاق قد يصل إلى ابتداع عالم خيالى تخضع فيه الطبيعة لقوانين خاصة ، فتلعب الريح مثلا

بالأبواب ويلهو النور بالأشخاص . وطالما أن الوصاف يخلق فى هذه الحالة عالمه الذى يتحرك فى أرجائه بلا عناء ، فقد يحتمل أن ينزلق الكاتب إلى شبكة من الأوهام ليست ذات وجود فى البيئة التى اتخذ فيها الوصاف موضعه .

وعلى ذلك فإن الوصف فى الرواية الجديدة يؤدى بمهارة وحذر حتى لا ينفضح المعنى منذ السطور الأولى . بل إن القارىء قد يخيل إليه للوهلة الأولى أن المؤلف الروائى لم يكن يقصد معنى ، ولكنه لا يلبث عندما يتغلغل فى النص أن يكتشف أن الوصف الذى قصد لذاته واسترد بذلك كل حيويته قد خلق معانى . وبذلك يكون الفارق بين الوصف التقليدى والوصف الجديد كالفارق بين المرأة السهلة التى تهب جسدها لأول قادم أو حتى لأى عابر سبيل ، وبين المرأة أصيلة المحتد التى تحتفظ بكل فتنتها للرجل الذى تحب .

الوصف الخلاق لا يغفل خبايا النفس :

ما الذى يمكن أن نسجله هنا من تجربة **الوصف الخلاق** ؟ إن الرؤية الموضوعية التى لا يمكن أن تسجل سوى الظواهر الخارجية ، يمكنها ودون أدنى تراجع عن بانوراميتها أن تعبر عن كل خلجات النفس وأطر العقل ، من عواطف وأحاسيس وأفكار . فإن المادى يخفى وراءه المعنوى .. والمعنوى لا يوجد مجردا قط ـ أو على الأقل بالنسبة للإنسان ـ فهو يكتسى على الدوام ظواهر مادية .. وليست الظواهر الخارجية ظواهر بذاتها فحسب بل هى أيضا المرآة التى تنعكس عليها أكثر الداخليات والمعنويات إيغالا واستتارا .. إن خبايا الناس بالنسبة للروائى تُلتقط وتُسجل أيضا ، ولكن هذا الالتقاط والتسجيل فى الرواية الجديدة إنما يتم من خلال مظهر الأشياء عندما تنعكس عليها خبايا النفس . فمن خلال وصف الأثاث فى غرفة مثلا ، يمكن للروائى أن يرصد لنا حياة ساكن هذه الغرفة كلها .. المادية والمعنوية معا .. كل أحزانه وهمومه وأفراحه ومُتعه واهتماماته . وعلاقاته .

متى يتوقف الوصف وينتهى النص :

وعندما يبنى الروائى عمله على الوصف ، فمتى ينتهى النص ؟ ينتهى النص عندما ينتهى الوصف ـ عندما يبدأ المعنى ينتهى العمل . إن **الوصف الخلاق***(عملية تحولات) فلا يصير النص الوصفى عملا أدبيا مرتبطا « بمعنى مفترض » بل يصير « نبعا للإلهام » فإذا بدأ المعنى يتصل بالوصف قاصدا أن يعلو عليه ويسخره له وجب أن ينتهى العمل الروائى . إن الوصف يجب أن يكون **(عملية تشكيلية)** ، عندما تصل إلى اللحظة التى يتغلب المعنى على متطلباتها الخالصة يكون مقضيا عليها بالانتحار .. ويجب أن نخلص من ذلك إلى حقيقة أصولية هى أن **الوصف الخلاق** ينبع كل لحظة من متطلباته الشكلية ، أى من متطلباته كوصف غير تابع **لمعنى** ، أى إن **المعنى** هنا لن يكون البداية التى ينطلق منها النص إلى الوصفى ، وإن كان فى النهاية يُلهِم بالمعانى التى يعجز عنها النص الذى يبدأ ويمضى مكبلا بمعنى مسبق . إن المعنى فى **الوصف الخلاق** يجىء .. أما فى الوصف غير الخلاق فإن المعنى يبدأ مع البداية بحيث كثيرا ما يكون الوصف تزيدا ولغوا .

وهكذا يمكن القول بأن **الوصف الخلاق** هو : **(سيرورة ضد المعنى)** بمعنى أن الوصف والمعنى لا يسيران جنبا إلى جنب وفى ذات الاتجاه فى **النص الخلاق** ، بل هما لا يتلاقيان إلا فى لحظة أخيرة . وعندما يصطدمان نتيجة إصرار المعنى على أن يكون له القدح المعلّى يختنق الوصف . وعندئذ يكون من الواجب على الروائى أن يتوقف ، أى من الأفضل أن ينتحر النص على أن يجد نفسه قد خنق خنقا .

تأليف : پيير كاكيا
ترجمة : أحمد شفيق الخطيب

الروايات والمسرحيات العربية التى لم تكتب بعد *

يمكننا تكوين فكرة عامة عن المجال المذهل للأدب القصصى المتاح أمام القارىء الأمريكى إذا ماتصفحنا عروض الكتب لصحيفة نيويورك تايمز. ففيما بين نوفمبر ١٩٨٨ ومايو ١٩٨٩ ظهرت ــ بالإضافة إلى المترجمات ــ روايات، وروايات قصيرة، وقصص قصيرة تتراوح بين الجاد والفكاهى عن تأثير إدمان الكحوليات على الأطفال ؛ والضفادع أكلة اللحوم ؛ وحركة الفنون والحرف فى فنلندا القرن التاسع عشر ؛ ودمى الحب التى تعطى الإشباع الجنسى ؛ والمشكلات التى تعانى منها أسرة مشهورة ثرية تعمل بالسياسة عندما يموت أكبر أعضائها بين ذراعى عشيقة ؛ وأستاذ جامعى يؤدى به حديث مع مجهول إلى الشعور بعدم الأمان ؛ وجماعة من الشواذ يهلكهم مرض الإيدز، والصراع بين احتياجات الإنسان لإله يعبده، والدافع لديه لكى ينغمس فى شهواته ؛ والمشكلات الهائلة التى تقع فيها أسرة بيضاء وأخرى سوداء عندما تحاولان عقد علاقة طيبة ؛ والحياة العملية للاعب جولف ؛ ومحاولات الأفراد للهروب من الريفية، أو الموت المقترب، أو الشعور بالذنب ؛ وعودة امرأة عركتها المدينة إلى مجتمع المدينة الصغيرة ؛ والمأزق الطريف الذى تقع فيه امرأة مشهورة بقدراتها فى مجال الخَبْز ؛ ومصّاصة دماء تبدأ خطتها لإحلال السلام فى العالم بقتل الذكور من البشر ؛ والتمزيق التدريجى لمجتمع على يد أحد المنتفعين بالحرب المغامرين ؛ واكتشاف صبى آخذ فى النضج لشذوذه الجنسى ؛ واكتشاف مجرة تدمر مفهوم القريب والبعيد باعتبارهما نقيضين ؛ والحرب العالمية الثانية وماتلاها كما يراها انتهازى يابانى ؛ ونتائج قرار إحدى المجلات النسائية بنشر بعض الرسائل المثيرة لقارئاتها ؛ وجهود لاجىء

* هذه هى ترجمة الفصل العاشر من كتاب :
Pierre Cachia, An Overview of Modern Arabic Literature, Cambridge Universit. Press, 1990, pp. 171-178.

يهودى ألمانى للتكيف مع الحياة فى الهند ؛ والرعب الذى يستولى على زوجين إرهابيين سابقين عندما يتبعهما شخص يريد الانتقام منهما بعد سنوات من استقرارهما فى حياتهما العائلية التقليدية ؛ والعداء بين جيلين من المهاجرين الصينيين ؛ وظهور شخص يشبه المسيح فى عصرنا ؛ وأفكار عامل فى أحد المكاتب يريد تغيير رباط حذائه أثناء فترة تناول الغذاء ؛ وأسرة تدمرها العلاقات الجنسية بين المحارم ؛ وسوء تقدير كاتب ناشىء يهرب مما يشتت ذهنه فى المدينة إلى الحياة الريفية الهادئة ؛ ولعبة القوى بين الأب والابنة ؛ وجندى ينحدر إلى حالة حيوانية من جراء الحرب ، والمشكلات التى يعانى منها الهاربون الروس إلى الغرب ؛ وعقول الأطفال الذين تُساء معاملتهم ؛ واكتشاف طفل يشعر بالوحدة للآلهة الإغريقية ؛ والمتاعب التى يعانى منها أطفال الآباء والأمهات الصم ؛ وورطة عشيقة مصارع ثيران فى مجتمع مكسيكى يتميز بعنف الرجال ؛ والجانب السىء للحياة فى مدينة صغيرة ؛ واليهود فى ظل محاكم التفتيش الإسبانية ؛ وأسرة ذات أطفال عجيبى الخلقة ؛ والمشكلات التى يعانى منها شخص يتبع ريجيما غذائيا ؛ وصدمة امرأة يهودية أمريكية مدلّلة عندما تتزوج من عالم تلمود متزمت ؛ وتمرد على ظهر سفينة للعبيد ، ومحاولة فتاة هندية مهجورة نشأت فى أمريكا للاتصال بأمها الحقيقية ؛ وأسرة إنجليزية مقيمة فى روسيا ماقبل الثورة ؛ ورؤية مواطن أسود من جنوب إفريقيا لبنى وطنه ؛ وطفل يبلغ سن الرشد فى زمن قصف لندن بالقنابل ؛ والنساء الراقيات اللاتى أصابهن الفقر فى الجنوب الأمريكى عندما ينحدرن إلى الزواج من الفلاحين المستأجرين ؛ وتناسخ آلهة أفريقية خلال أحقاب مختلفة ؛ ومعركة لكسب حق الامتياز التليفزيونى ؛ كل هذا والمحصول المتوقع من قصص الحب ، والقصص البوليسية ، وقصص الجاسوسية المثيرة وروايات الوحوش الخرافية ، والخيال العلمى ، وقصص الحب التاريخية .

ومن نافلة القول أن هذه الثروة الأدبية تنتمى إلى بلد كثيف السكان يتمتع بمستوى عال جداً من معرفة القراءة والكتابة،حيث ينشر أكثر من ٥٠ الف كتاب ومئات من المجلات كل عام . وفى مقابل هذا ، فإن موارد الكتّاب العرب لاتقبل المقارنة بأى حال من الأحوال . ومع ذلك فإنه من المفيد أن نبحث عن فجوات فى الأدب القصصى والدراما العربية ، وبخاصة لأن هذين الجنسين الأدبيين قد بلغا النضج .

وربما كانت أقل الملاحظات إثارة للدهشة هى أن الأدب العربى الحديث يكاد يكون كله عن العرب ، وذلك بالرغم من أن مسألة إلى أى مدى يصح هذا القول تعد أمراً جديراً بالملاحظة . وهناك ، بطبيعة الحال ، موضوعات ذات صبغة إنسانية عريضة ، وأعمال لاحصر لها يتم فيها تصوير شخصيات أجنبية أو حتى تقع أحداثها فى أماكن اجنبية ــ مثل **عصفور من الشرق** **لتوفيق الحكيم** (١٩٣٨) والتى تدور فى حقيقة الأمر حول تجربته الذاتية عندما كان طالباً يدرس القانون فى باريس ؛ ولكن الاهتمام الرئيسى هنا هو إظهار مجالات المقارنة الثقافية . وأنا أعرف فقط رواية واحدة على مستوى عالٍ ليس لها علاقة على الإطلاق بالحياة العربية ، وهذه هى رواية **طه حسين الحب الضائع** (١٩٤٢) وهى قصة حب غير سعيدة تحدث فى فرنسا وتضم فقط أناساً فرنسيين .

ومما يثير الانتباه بدرجة أكبر هو ندرة الأدب المكتوب لمجرد التسلية ، إلا إذا اعتبرنا أن قصص الحب والروايات التاريخية تدخل فى هذا الإطار . ويشترك العرب فى التذوق العالمى للقصص البوليسية وقصص الجاسوسية : وقد ظلت ترجمات رخيصة لمغامرات **شرلوك هولمز وارسين لوبين** متداولة لفترة طويلة ، ويذكر الشاعر **محمد الفيتورى** (١٩٣٠ ــ) أنه قرأها فى طفولته[١] . كما أحطت علماً أيضاً أنه خلال العشرينيات قام مصرى أصبح فى طى النسيان الآن بتحقيق بعض الشهرة عن طريق حكاية قصص الجريمة والقصص البوليسية من فوق خشبة المسرح . ومع ذلك فإنه ليس هناك عربى صنع لنفسه اسماً ككاتب لهذا النوع من القصص . وإذا قلنا إن **اللص والكلاب** **لنجيب محفوظ** (١٩٦١) تتميز على السطح بأنها رواية مثيرة فإن هذا سيكون قولاً سطحياً حقاً ، وذلك نظراً لأن أحداثها المتعلقة بالمحاولات غير المجدية لشخص ساخط ، للانتقام من أولئك الذين أحسّ أنهم خانوه ، ومن بينهم زوجته السابقة ومعلمه السياسى فى وقت من الأوقات ؛ وينتهى به الأمر مطارداً من الشرطة وكلابها ــ لها مغزى اجتماعى وسياسى واضح .

وإلى حد كبير فإن الشىء نفسه يمكن أن يقال عن الكتابة القوطية : إذ لايبدو أن أحداً يقوم بها لمجرد الاحاسيس القوية التى تثيرها . وهناك عدد ليس بالصغير من القصص القصيرة التى تثير عالماً غريباً وعنيفاً فى كثير من الحالات ، والتى تبدو فيها القوانين التى تحكم حياتنا غريبة ، ولكن يستطيع المرء دائماً أن يقرأ الرمز فيها ، كما فى قصة «القيىء» لمحمد شكرى (١٩٣٥) حيث نجد البشر الذين يتمرغون فى القاذورات ويعطلون بعضهم البعض ويتنافسون مع كلب على الوصول إلى رغيف ملطخ بالدم ، أو حتى بشكل أوضح قصة محمد برادة (١٩٣٨ ــ) «قصة اليد المقطوعة» (١٩٧٩) حيث نجد أن الرجل المقتول هو نفسه القاص ، وترفض الرأس أن تسكت قبل أن يتم قطع لسانها .[٢] وعلى المنوال نفسه نجد كل قصص مجموعة عز الدين نجيب **اغنية الدمية**[٣] حيث نجد ، على سبيل المثال ، مجتمعاً يثير الرعب لديه اقتراب جسم طائر لايعرف كنهه ، ولكنه لايبالى بالآخرين بمجرد أن يتجاوزه الخطر .

وتبدو **نداء المجهول** لمحمود تيمور (١٩٣٩) التى تدور حول مجموعة من المسافرين يقتفون أثر حبيب يعانى من خيبة أمل مأساوية مما جعله ينصرف إلى حالة من العزلة القاسية ، تبدو كمحاولة مبكرة لكتابة قصة مغامرات على غرار أسلوب **سير رايدر هاجارد** ولكن هذه أيضاً لم يقلدها عدد كبير من الكتاب .

وقد أطلقت عجائب التكنولوجيا وإمكاناتها غير المحدودة شرارة بعض كتابات الخيال العلمى ، كما فى أعمال **مصطفى محمود** ولكنها لاتتسم بامتياز أدبى كبير .[٤] أما على أيدى كبار الكتاب ، فإنهم يطرقون الخيال العلمى فقط بشكل عَرَضى ، كما فى حالة مسرحية **رحلة إلى الغد لتوفيق الحكيم** (حوالى ١٩٥٩) التى يتم فيها إطلاق رجلين إلى الفضاء ويهبطان على كوكب حيث تمدهم الأرض بكل الطاقة التى يحتاجانها دون بذل أى جهد من جانبهما ــ والفكرة هى أنه بمجرد توفر الاحتياجات المادية للإنسان ، فإن القيم الفنية هى التى تثبت تفوقها .

كما لم تتم كتابة عمل قصصى حول إحدى الرياضات ، وذلك بالرغم من أن المنافسة بين فريقى **الزمالك والأهلى** لكرة القدم فى القاهرة من المعروف أنها

تثير انفعالات عظيمة ، واستخدمها توفيق الحكيم فى **بنك القلق** (١٩٦٦) كخط مواز للانقسامات السياسية .

وقد كان للفكاهة حظ أوفر . أما (**الفاوس**) فإن لها باعاً طويلاً فى تمكين المسرح التجارى من الاستمرار ، ولكنها لاتُكسب مؤلفيها المجد ، وحتى يومنا هذا فإن بعضها يُعرض دون ذكر اسم مؤلف المسرحية . ومع ذلك فإن الكوميديا الوثيقة الصلة بالمجتمع قد أسسها فى تاريخ مبكر **نجيب الريحانى** (١٨٩١ ــ ١٩٤٩)(٥) وتبعه كتاب سياسيون ساخرون يتميزون بالجرأة الشديدة . ويمكن للمرء أن يعطى مثالاً بمسرحية **على سالم** (**كوميديا أوديب**) (١٩٧٩) التى يحاول فيها الملك دون جدوى إقناع الجماهير المتعطشة للأبطال بأنه لم **يقتل** وحشاً ضخماً ، أو مسرحية **يوسف إدريس** (**المخططين**) وهو عنوان يتلاعب بالألفاظ لأنه قد يعنى «ذوى الخطوط» أو «المخطط لهم» والتى نجد فيها قائداً ثورياً ناجحاً ، وقد أصدر أمراً فى البداية بأنه يجب على الجميع من أجل المساواة ارتداء ملابس مخططة بالأبيض والأسود ، وفى النهاية يتوصل إلى نتيجة مؤداها أن الناس يحتاجون إلى الألوان فى حياتهم ، ولكن مساعديه المباشرين قد أرسوا الآن دعائم مؤسسة جديدة تمقت التغيير ، وعندما يحاول إعلان نظامه الجديد ، فإنهم يغرقون صوته بتسجيلٍ لخطبةٍ سابقة له .

كما أننا نجدها ممتزجة بعدد لاحصر له من القصص القصيرة والروايات،غير أن الروايات التى تدور بكاملها حول فكرة مسلية قليلة العدد . وربما كان أولها هو **عود على بدء** **لإبراهيم عبد القادر المازنى** (١٩٤٣) والتى يحلم فيها رجل أنه أصبح طفلاً بينما مازال يحتفظ بإدراك البالغين . كما كتب **يوسف السباعى** أيضاً بين ١٩٤٧ و١٩٥٣ سلسلة من الروايات مستغلاً أفكارا مشابهة . إلا أنه ليس هناك روائى عربى أثبت وجوده باعتباره كاتبا فكاهياً بشكل أساسى ــ وبمعنى آخر فإنه ليس هناك ب . ج . وودهاوس فى العالم العربى .

ومن الأمور المفهومة أن الفكاهة قد ازدهرت أكثر ماتكون حيث يكون هناك استعداد أكبر لقبول استخدام العامية . فالالتزام بشكل كلاسيكى للغة يوجه الإنسان إلى المواقف الجادة والسامية أكثر من المواقف المسلية ؛ وربما كان أيضاً يكبح الحيوية إلى حد ما . ولكن عدم الاهتمام النسبى من جانب الكتّاب العرب بأجناس ربما كان من المتوقع أن تجذب جمهوراً عريضاً من القراء وتجلب عائداً مادياً ؛ لهو أمر مثير للعجب وبصفة خاصة بين الجيل الذى ازدهر بين الحربين العالميتين ، والذى كانت إنتاجيته عظيمة بنفس قدر إنكاره لذاته . فعندما سئل **طه حسين** فى أواخر حياته عما إذا كان معاصره **عباس محمود العقاد** كان من المفروض أن يُنصح بتحاشى الصحافة السياسية ، أجاب بإيجاز بقوله «كان سيموت من الجوع» . أما **طه حسين** نفسه ، فعندما حرم من دخل وظيفته فى الجامعة ، اضطر للاستدانة من صديقه حتى يواجه مطالب العيش ، ولم يتمكن من رد دينه إلا بعد إعادة تعيينه(٦) ومن الواضح أن معظم الكتاب العرب يأخذون أنفسهم مأخذ الجد ليس فقط باعتبارهم فنانين ، ولكن أيضاً كقادة للفكر وكرواد للتغيير .

ومن بين الموضوعات الكبرى التى كان من الممكن طرحها ، لوحظ(٧) أن الدين قد جذب اهتمام الأدباء فيما يتعلق فحسب بتأثيره على الأمور الاجتماعية . أما آلام الفرد الذى يتصارع مع الإيمان ، وهو يفقده أو

يكتشفه ، أو وهو يتحول إلى عقيدة أخرى [فلمَ يتم تناولها] ــ فيما عدا ، مرة أخرى ، على يد كتاب من الدرجة الثانية مثل **مصطفى محمود** .

ولقد كانت القومية هى التى حظيت بالتزام متحمس . وهى ليست موضع تقدير فى الحاضر فحسب بل امتدت إلى الماضى أيضاً : إذ أن كلًّا من طومان باى فى مقاومته للغزو العثمانى وكليوباترا فى تركها **مارك انطونيو** ليواجه مصيره يقدمان كوطنيين يضعان مصالح مصر أولاً ، أحدهما فى رواية **محمد سعيد العريان (على باب زويلة)** (١٩٤٧) ، والأخرى فى مسرحية **احمد شوقى** الشعرية **(مصرع كليوباترا)** (١٩٢٨) .

وربما كانت قوة الشعور الوطنى هى السبب فى عدم ظهور أدب ضد الحرب . فعمليات السلب التى يقوم بها عدو لايعرف الرحمة ، ومعاناة الأبرياء ؛ ربما يتم تصويرها ـ كما فى **وادى الدماء** (١٩٤٨) حول الاحتلال الفرنسى للمغرب ــ ولكن لايتم تصوير التأثير الوحشى الناجم عن القتل على الجنديَّ الذى يخدم وطنه . ومع ذلك فقد كانت هناك حروب مكلفة ولاتحظى بالتأييد الشعبى ، معلنة او خفية ، ليس فقط ضد إسرائيل ، ولكن ايضا فيما بين الدول العربية ، مثل مغامرة مصر فى اليمن . ومــع ذلك فــإن رواية **لــويس عــوض** (١٩١٥-)* **العنقاء** (١٩٦٦) كانت محاولة للنفاذ إلى الموضوع الأخلاقى الخاص باستخدام المرء للعنف لتأييد قضيته .

وربما للأسباب الوطنية نفسها، نجد أن هناك إحجاماً عن التطرق إلى موضوعات قد تلقى بظلال من الشك على الوحدة الوطنية . ولست أعلم وجود تناول متعاطف مع أعضاء الاقليات ، مثل الأكراد أو الغجر ، أو مع العربى الذى هو فى الوقت نفسه يهودى . اما حقيقة أن هناك مادة لرواية او مسرحية جيدة فقد أثبتها **محمد الفيتورى** الذى ينحدر من أصل سودانى ولكنه نشأ فى مصر ، والذى كان طوال طفولته مدركا لكونه «أسود وقبيح الشكل» ، والذى وجد راحته أولاً فى التهرب من الواقع ، ثم فى اتخاذ هوية أفريقية ، وفى النهاية فى النظر إلى نفسه بـاعتبـاره جـزءاً من الصراع بـين المضطهِـد والمضطهدين[8] .

وقد بلغ الصراع الطائفى الذى مزق أوصال لبنان من الحدة ومن الطول حداً لايمكن تجاهله ، ولكنه تمثل بشكل مفصل فى رواية **غادة السمان** (١٩٣٨) **كوابيس بيروت** (١٩٧٦) . وقد أبرزته من خلال محنة حبيبين ينتميان إلى طائفتين مختلفتين ، ولكن التسمية التى يحملها كل منهما لم يتم تحديدها فى أى موضع فى الرواية ، ويصور كل منهما باعتباره ضحية لما اقترفت يداه وكان **إحسان عبد القدوس** (١٩١٩ ــ)* قد فعل الشيء نفسه فى وقت سابق فى قصة قصيرة جداً اتخذت اسماً معبراً هو **«الدين»** فى **مجموعته المعنونة منتهى الحب** (١٩٦٠) حيث تقتل امرأة بيد أسرتها لمنعها من الزواج من رجل من ديانة أخرى ، غير أن قوانين الزواج تؤدى إلى استنباط أن الحبيب كان مسلماً بالضرورة .

* كتب هذا الفصل من الكتاب قبل وفاة د. **لويس عوض** (المترجم) . والمعروف أن لويس عوض ، توفى عام ١٩٩٠ .
* مرة أخرى ، كتب هذا الفصل من الكتاب قبل رحيل إحسان عبد القدوس (المترجم) . والمعروف أن إحسان عبد القدوس توفى عام ١٩٨٩ .

وإذا كان هذا يمثل اهتماماً بعدم التحيز ، فإن العكس تماماً يتضح عندما يتعلق الأمر بالطبقات الاجتماعية . فـ «الغرام بالعمل» لايسبب ومضة فى العيون العربية . فالأغنياء يصورون دون تغيير تقريباً وهم يطحنون وجوه الفقراء ، والرجل العصامى يوضع فى دور البطل فقط — كما هو الحال فى مسرحية توفيق الحكيم المقصود بها الاحتفاء بالاشتراكية العربية وهى مسرحية **الأيدى الناعمة** (١٩٥٤)) — عندما يقترب من إنكار للذات مثل ذلك الذى يصوره **تولستوى** ، ويعتبر ثروته أمانة مقدسة ينبغى استخدامها لمصلحة المجموع . ومما يجدر ملاحظته أن الروائية التركية **عدلات اجا وجلو** قدمت فى إحدى رواياتها رجل صناعة نشيط لاتعوزه الحساسية ، وأرقى ذهنياً من بعض المتشددين المهيمنين على الأمور المنتمية للجناح اليسارى ، ولكنها تعرضت لهجمات عنيفة لقيامها بهذا[٩] .

وأخيراً ، وكأمر طبيعى ، فإن الحب والجنس يحتلان جزءاً كبيراً جداً من الكتابة العربية الحديثة . وقد حظيت العاطفة الجنسية نفسها باهتمام واسع المدى بدءا بإرهاصاتها الأولى ، كما فى مجموعة القصص القصيرة لإدوار الخراط (١٩٢٦ —) **اختناقات العشق والصباح**[١٠] وحتى مظاهرها الغريبة فى «**العملية الكبرى**»[١١] **ليوسف إدريس** التى يقوم فيها طبيب وممرضة بممارسة الجنس — كتأكيد للحياة — أمام عينى مريض يحتضر . وليست الكاتبات هن أكثر الجميع عزوفاً فى هذا المجال ، فنجد مثلا قصة **ليلى بعلبكى** فى **سفينة فضاء من الرقة إلى القمر**[١٢] غير انه يبدو أن هناك بعض التحفظ حول الجنسية المثلية التى تم الاقتراب منها فقط فى وقت متأخر جداً — ١٩٨٨ — وعلى يد واحد من اجرأ الأدباء العرب ، وهو بالتحديد **يوسف إدريس** فى **ابو الرجال**[١٣] ويمكن للمرء ايضاً ان يستنتج الإصرار على ربط الجنس بالعدوانية والسيادة ، فى انه فى اى لقاء جنسى بين العرب وغير العرب ، يكون العربى هو دائما الشريك الذكر . وقد احطت علماً باستثناء واحد ، يعد تمثيلا متناهيا للخسة وهو فيلم انتج فى السبعينيات بعنوان **الصعود إلى الهاوية** والذى تقع فيه امراة مصرية فى الحب مع إسرائيلى يتضح أنه جاسوس ، وبذا تنتهى بخيانة وطنها .

وفى الوقت نفسه ، فإن القيود التى يفرضها المجتمع التقليدى على المراة تحظى بالوصف باستمرار ، وليس فقط من جانب المشتغلات بالحركة النسائية مثل **نوال السعداوى** . ولم يتم ابداً تقديم «الزواج المرتب» بشكل إيجابى ، بالرغم من اننى أعرف امرأة يهودية عراقية حظيت بقدر كبير من التعليم وتبدو متحررة ، اعترفت لى بانها لم تتزوج ابداً لأنها — وحيث لم تتم تربيتها من أجل ذلك — وجدت أن مسئولية اختيار رجل واحد تعهد إليه بشأن سعادتها أمر من الثقل بحيث لايمكنها تحمله . وبالمثل ، فإنه من المسلم به أن اتخاذ زوجة واحدة هو الأمر المعتاد فى الزواج ، أما البديل ، فبالرغم من أن القانون والروح الاجتماعية يقرانه ، وقد يمارس حتى بين الكتاب ، فإنه لايقدم أبداً باعتباره مخرجاً مقبولاً من صراعات المثلث الأزلى★ .

وهناك فرصة أخرى لها جذور فى الواقع الاجتماعى ولكن تم تجاهلها إلى حد كبير الا وهى فحص الزواج

★ اى بين الزوج والزوجة والعشيقة او العشيق (المترجم)

المختلط ، بكل التعقدات الأسرية والطائفية التى يتضمنها . ولدىَّ إشارة إلى رواية – وهى رواية **ثريا لعيسى عبيد** (١٩٢٢)[١٤] – والتى تقوم فيها امرأة مسيحية تبحث عن ذاتها بالتخلى عن عقيدتها (وليس بالضرورة بشكل رسمى) لكى تتزوج من تركى ثرى ، ولكن الرواية تهتم بالحبيب الحقيقى الذى تخلت عنه ، ولكن لايبدو أن الرواية تمتاز بجودة أدبية عالية وفى **بستان الكرز لقمر كيلانى** (١٩٧٧) فإن واحداً من التعقيدات فى حياة البطلة – اللبنانية وهى تنضم إلى لنضال من أجل فلسطين – ولكنه فقط تعقيد واحد – هو أنها ابنة لأبوين زواجهما مختلط .

وأخيراً ، هناك موضوع كان ينبغى أن يثبت انه شيق بصفة خاصة وذلك لأنه نتاج ظروف خاصة بالعالم العربى الحديث . وهو ينبع من حقيقة أن فرص التعليم للفتيات قد تأخرت كثيراً بالضرورة عن تلك المتاحة للأولاد ، حتى إن فرص الزواج بين شريكين ذَوَىْ تحصيل تعليمى متساوٍ تعد فرصاً ضئيلة للغاية . وفى الثلاثينيات والأربعينيات بصفة خاصة ، ولكن بدرجة أقل فيما بعد ، لم يكن من الأمور التى لايسمح بها أن رجلاً ذا درجة جامعية كان يتزوج فتاة أمية تماماً . ونجد لمحة خاطفة إلى مثل هذا الموقف فى بداية رواية **طه حسين اديب** (١٩٣٥) ولكنها سرعان ماتختفى لأن الزوج الذى على وشك الإبحار إلى فرنسا ليلتحق بجامعة هناك ، يرسل فجأة ورقة الطلاق إلى الزوجة . أى نوع من الزواج كان سيصبح عليه لو أنه قد استمر ؟ إن التباين فى مثل هذا الارتباط لم يكن فقط فى درجة معلومات الزوجين ، وفهمهما لثقافة مشتركة بينهما ، ولكن فى القيم نفسها التى تشرباها : هو ينتمى إلى نظام تعليمى غربى تماماً ، وهى تنتمى إلى التربية التقليدية . كما أنه ليست علاقتهما الشخصية وحدها هى التى كانت ستتأثر . وتُظهر عينة بحثية حديثة[١٥] أن أربعين فى المائة من أساتذة الجامعة العرب الذكور اليوم أمهاتهم أميات . ألا توجد مادة صالحة هنا لدراسات عميقة وقيمة ؟

وينظر معظم الكتاب العرب إلى أنفسهم باعتبار أنهم ليسو إلا مرشدين ثقافيين واجتماعيين لمعاصريهم خلال الأزمنة المضطربة . ولايرى **حليم بركات** (١٩٣٣ –) وهو نفسه عالم اجتماعى وأيضاً روائى وناقد بارز – الأدب باعتباره تجسيداً للوعى الاجتماعى فحسب ، بل يفضل الإنتاج الأدبى الذى يتجاوز مجرد تصوير هذا الوعى إلى تغييره[١٦] . وهذا يستحضر إلى الذهن ملاحظة **رولان بارت**[١٧] التى يقول فيها إن «التأثير المنتشر للحقائق السياسية والاجتماعية فى الحقل الأدبى المتعلق بالوعى قد نتج عنه نوع جديد من حملة القلم ، يقع فى منتصف الطريق بين عضو الحزب والكاتب ، يستمد من الأول صورة مثالية للإنسان الملتزم ومن الثانى فكرة أن العمل المكتوب عبارة عن عمل ... فالكتابة هنا تمثل التوقيع الذى يضعه المرء فى نهاية إعلان لم يكتبه المرء بنفسه» .

والبرنامج الذى أعلنه المثقفون العرب على مدى مايقرب من مائة عام هو الحداثة ، والتى تُفهم بشكل عام باعتبارها تحقيق قيم الحضارة الغربية ، وهذه القيم أكثر مايضمها إلى بعضها البعض هو القومية . وفى وقت لاحق أصبحت الاشتراكية تقريباً جزءاً لايتجزأ منه . وعن طريق اتفاق جماعى غير مكتوب ، فإن الكُتّاب يتحاشون جوانب الواقع التى يمكن أن تلقى بظلال من الشك ليس فقط حول شرعية تفكيرهم المثالى ، ولكن أيضا حول المدى الذى وصل إليه فى طريق التحقق . إنهم من خلال هذه

القيود التى فرضوها على أنفسهم ، يسمحون لأنفسهم بمحاولة سبر الأغوار .

الهوامش

١ ـــ محمد الفيتورى ، مقدمة لكتابة **أذكريني ياإفريقيا** (القاهرة ، دار القلم ، ١٩٦٦) .

٢ ـــ ترجمت كلتا القصتين سيزا قاسم وملك هاشم فى Flights of Fantasy (شطحات الخيال) (القاهرة ، دار نشر إلياس الحديثة ١٩٨٥) ص ص ٥٣ ـــ ٥٥ ، ١٨٥ ـــ ١٩١ .

٣ ـــ عز الدين نجيب ، **أغنية الدمية** (دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٤) .

٤ ـــ انظر ، على سبيل المثال ، عمل مصطفى محمود غير متقن الكتابة **رجل تحت الصفر** (بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٢) .

(٥) [يشير هذا الهامش إلى فصل عنوانه «الحركة المسرحية للعرب» الوارد فى الكتاب نفسه] المترجم .

٦ ـــ محمد الدسوقى ، **طه حسين يتحدث عن اعلام عصره** (ليبيا وتونس ، دار الكتاب العربى ، ١٩٧٨) ص ص ٦٠ ، ٩١ .

٧ ـــ [يحيل هذا الهامش القارىء إلى فصل عنوانه «الموضوعات المتعلقة بالمسيحية واليهودية» الوارد فى الكتاب نفسه] المترجم .

٨ ـــ محمد الفيتورى فى مقدمته لكتابه **أذكرينى يا إفريقيا** ، ومقدمة محمود امين العالم لعمل الشاعر **اغانى إفريقيا** (بيروت ١٩٥٦) .

٩ ـــ إلين إرفين ، «روايات عدلات- أجا وجلو : تعقد القص والوعى الاجتماعى النسوى» (رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة كولومبيا ، ١٩٨٨) ص ص ٣٣٥ ـــ ٣٧١ ، ٤٠٦ . والرواية المعنية هى **اربعة او خمسة اشخاص** (اسطنبول ، رمزى كتابوى ، ١٩٨٤) .

١٠ ـــ إدوار الخراط ، **اختناقات العشق والصباح** (دار المستقبل العربى ، ١٩٨٣) .

١١ ـــ يوسف إدريس فى مجموعته المعنونة **النداهة** (القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨) ص ص ١٦٩ ـــ ٢٠٦ .

١٢ ـــ ليلى بعلبكى ، «سفينة فضاء من الرقة إلى القمر» ترجمها دينيس جونسون ـــ ديفيز ، **قصص قصيرة عربية** (مطبعة جامعة اكسفورد ، ١٩٦٧) .

١٣ ـــ يوسف إدريس ، **أبو الرجال** ، والنص والترجمة لسعد الخادم منشوران معاً (فرديركتون برونزويك ، مطبعة يورك ، ١٩٨٨) .

١٤ ـــ متى موسى ، **اصول القصص العربى الحديث** (واشنطون العاصمة مطبعة القارات الثلاث ، ١٩٨٣) ص ١٧٤ .

١٥ ـــ محمد صبور Homo Academicus Arabicus (مطبوعات جامعة جونسو فى العلوم الاجتماعية ، رقم ١١ ، ١٩٨٨) ص ص ٩٦ ـــ ٩٧ .

١٦ ـــ حليم بركات ، «رؤى الواقع الاجتماعى فى الرواية العربية المعاصرة» **بحث فى ندوة الدراسات العربية المعاصرة ، رقم ١** (واشنطون العاصمة ، معهد التنمية العربية ، جامعة جورجتاون ، ١٩٧٧) ص ٤٤ .

١٧ ـــ رولان بارت ، ورد فى سامية محرز «الزينى بركات : القص باعتباره استراتيجية» **المجلة ربع السنوية للدراسات العربية** المجلد ٨ ، العدد ٢ (ربيع ١٩٨٦) ص ١٢٠ .

صلاح فضل



الاسلوب السينمائى فى الرواية
« وردية ليل » نموذجا

الفيلم السينمائى :

السينما أحدث الفنون ، جاءت بعد الفنون اللغوية والموسيقية والتشكيلية بآلاف السنين . وأفادت من تقنياتها الجمالية فى تكوين أدواتها الخاصة التى طوعتها العلوم الحديثة ؛ فرصيدها الفنى والجمالى على جدته أشد رهافة وتركيبا وعمقا فى الزمن مما يبدو للوهلة الأولى . وبينما يستخدم مبدع الفنون الأخرى أدوات مادية كمفردات للغته الفنية ، سواء كانت الكلمة أو اللون أو الصوت فإن مؤلف السينما ـ وهو المخرج ـ يستخدم عناصر من مستوى مادى ومعنوى وبشرى فى تشكيله لنصه . فهو يكتب الفيلم بقلم يتكون من المناظر والممثلين والسيناريو والكاميرا وغيرها . وهو عندما يعيد المشهد ويضبط الضوء والزوايا وملامح الممثل إنما يعدل فى مسوداته مثل الشاعر الذى يشطب كلمة قلقة ليسجل غيرها أكثر انسجاما . فمفردات الفيلم ـ وهى اللقطات ـ تزخر فى تكوينها بعناصر تقنية وجمالية لا تتضمنها أية مفردات للفنون السابقة عليها ، فهى إذن لغة شديدة التركيب إذا قورنت بغيرها من اللغات الطبيعية والفنية . الشعر مثلا لغة ثانوية لأنه يستخدم فحسب اللغة الطبيعية ويبنى رسالته فوق رسالتها ؛ أما السينما فهى لغة ثالثة تفيد من كل من اللغة الطبيعية والشعر والتشكيل والموسيقى والفعل الإنسانى معا ، فهى نتيجة لذلك متعددة الأبعاد .

ومع أنها وليدة كل من الفن والعلم ؛ فأبوها المباشر هو المسرح وأمها التكنولوجيا إلا أنها تقدم جملة من الخصائص الجمالية الحيوية الجديدة التى تعود لتثرى الفنون القديمة ، وكم من أم تتعلم من ابنتها . وهكذا الرواية فى موقفها من فن السينما .

فالفيلم يختلف عن الرواية ـ مع اعتماده على السيناريو ـ من جوانب كثيرة ؛ من أهمها أن الرواية ليست لها مفردات تقيم منها عالمها غير الكلمات ؛ أما السينما فمفرداتها كما ذكرنا متنوعة مما يجعل إمكاناتها

غير محدودة جماليا وإذا كنا فى الرواية لا نستطيع أن نقرأ مثلا مشهدين فى الآن ذاته فإن بوسعنا فى السينما ـ وهى تعتمد على التزامن ـ أن نرى عشرات الوحدات البصرية ونسمع معها الموسيقى والكلام وزقزقة العصافير فى نفس الوقت . غير أن طول خبرة الإنسان باللغة وفنونها قد جعلته أقدر على استثمار جميع طاقاتها فى الخلق والتخييل لتقديم عالمه الداخلى . فالسينما محدودة بدورها فى قدرتها على تمثيل خلجات الروح وذبذبات المشاعر مما يكاد يستعصى على الترجمة الكاملة فى حركة الوجه ونبرة الصوت . لقد جابت اللغة عبر عصور سوغلة ظلمات النفس البشرية وترجمت دقائقها واختزنت مشاعرها وأسهمت بالتوارث فى صنعها . وماتزال الكاميرا تنزلق ـ مثل الفتاة الطائشة ـ على سطح جليد هذا العالم . قد تحسن التزلج وتجيد إيقاعاته وحركاته ، لكنها حتى الآن لا تستطيع أن تذيبه بأنفاسها الحارة العبقة . ويكفى أن نتذكر مثلا أن نسبة كبيرة من المادة اللغوية تعتمد على صيغ النفى ، وهى أشكال لا يمكن ترجمتها بالصورة ؛ فبوسعى أن أقول فى عبارة موجزة . أنا لم أخرج تلك الليلة ولم أقابل أصدقائى ، ولم أتناول عشاء فى مطعم صاخب ، ولم أر وجه حبيبتى ، بل عكفت على القراءة فى الحجرة «فلا تستطيع الصورة السينمائية سوى التقاط الجملة الأخيرة وتمثيلها مغفلة تقريبا مجموعة الحالات المنفية الأخرى حيث لا يمكن تقديمها إلا بحيل إيحائية عسيرة .

فالقلم السينمائى إذن يقتصر على اقتناص سطح الأشياء ويتنازل مكرها عن أعماقها غير المدركة ، لكن الرواية عندما توظفه فهى تضم إمكاناته الحركية والبصرية دون أن تفقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير .

سيناريو القص :

عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائى قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب . وسنختار منهم أكثرهم تمثيلا لهذا الاتجاه . وربما كان النجاح الذى أحرزه فيلم «**الكيت كات**» المأخوذ عن قصة «**مالك الحزين**» مبررا كى نبدأ بمقارنة أحدث روايات «**إبراهيم أصلان**» ؛ فهو كاتب يمتلك حاسة سينمائية حادة فى سرده ، ويوظفها باقتدار ووعى . يكتب مقاطع تصويرية ، تتوزع على لقطات ، تتراوح فى القرب والبعد بانتظام . وتتميز بحركية سلسة تلقائية ، دون انتقال مفاجىء أو متعثر . يمسح الأشخاص والأماكن من خارج . ويعزف عن أى ملمح توصيفى لا يستمد مادته من الأشكال والألوان . يختار الأفعال ذات الدلالة المتحركة ، ولا يفضى ببيان تعجز عدسة الكاميرا عن التقاطه . حتى اقترب من ناحية المشرب المفتوح . والعامل الذى ينحنى بسترته القصيرة البيضاء . يسوى كتلة اللحم ويديرها أمام النار . وشم رائحة الشواء وهو يقول» .

تركزت العدسة فى هذه اللقطة القريبة على العين الباسمة من أجل الرجل وهو يقترب فى اتجاه المشرب المفتوح ، لابد أن يقع جزء من المنظور فى مجال التصوير ، تلتقط الكاميرا شكل العامل المنحنى بسترته البيضاء وهو يمارس عمله . تتوالى أفعال المضارعة المعادلة لعملية التصوير . وتتتابع بقية المعطيات الحسية لتؤدى وظائفها فى الحضور . فإذا كنا نرى الآن . وسنسمع فورا ، فإن بوسعنا أيضا أن نشم ، ورائحة الشواء يمكن حينئذ أن تقيم توازيا رمزيا بين كتلة اللحم وجسد الفتاة الذى أطلق إشعاعاته اللاقطة من عينها لاجتذاب الرجل . ولا يلبث الصوت أن يدخل المشهد فى حوار بالغ الاقتصاد والدقة

والتكثيف فى تصوير هذا النوع من «غزل الصيد» السريع :

«أهلا» قالت : «أهلا» . «على فين» : «انت اللى على فين ؟» قال : أبدا » واللافت فى هذا المقطع أنه يكاد يكون تسجيلا صوتيا من ضجة الشارع القاهرى . تتركز حيويته فى تفاهته وعاميته وتمثيله الصائب للحظة لقاء عابر غير مقصود .

ثم يتابع الكاتب تصويره من منظور أقرب : «وحدق فى عينيها الكبيرتين وقد انعكس فيهما نور اللمبات الصغيرة الملونة . وسمع الصوت الذى أحدثه يقول فى المشهد الأول من آخر رواياته «وردية ليل» .

«غادر العربة عند دار القضاء العالى . وعبر ٢٦ يوليو ذا الاتجاهين . ومشى فى الجانب الآخر . كان الوقت ليلا . واللمبات الملونة تحيط بالإعلان المعلق على مدخل السينما الذى ازدحم برواد التاسعة .»

ليس عبثا أن يكون موقع المشهد الأول عند باب سينما يعرفها كل سكان القاهرة ، فهى سينما « ريفولى » ولا حاجة به إلى تسميتها لأنه قد اختار هندسة مناظره من شوارع القاهرة ، حيث جعل منها «البلاتوه» الذى يعمل فوقه . وتستطيع عدسة الكلمات عنده أن تبنى المشهد بدقة منذ مغادرة الرجل للعربة عند مبنى دار القضاء العالى بأعمدته الرومانية العالية ومدخله المهيب المألوف فى الأفلام المصرية . ثم عبوره لشارع ٢٦ يوليو - ذى الاتجاهين - لأن على الممثل أن يدير وجهه فى كلا الاتجاهين عند العبور ، فهو تفصيل غير مجانى إذ يمكن أن يترجم فى حركة . ويمشى الرجل فى الاتجاه الآخر على الرصيف المقابل مبتعدا عن الكاميرا التى تعطى ظهرها لميدان الإسعاف ، متوجها إلى مدخل سينما ريفولى . لكن الفقرة لا تغفل عناصر الإضاءة ومؤشرات الزمن . فالوقت ليل ، وأنوار إعلانات السينما المعلقة تسقط فى المدخل على رواد الساعة التاسعة المتزاحمين . لا نتصور تحديدا أدق من ذلك لسيناريو المكان والزمان ودرجة المنظور فى هذه اللقطة . وعندئذ تقترب الكاميرا من الهدف الثانى لالتقاط منظور أول قريب :- «كانت عيناها تبسمان من أجله العامل بحافة السكين وهو يلملم فتات اللحم فى جانب الصينية المعدنية المستديرة فالكاميرا لا تلتقط عمود «الشاورما» ، إذ يقع خارج منطقة الرؤية المكبرة.لكن الذى يسجل منه هو صوت ارتطام السكين بالمعدن . ولا تستمر لحظة التحديق فى العينين طويلا . فالاتصال قد حدث ، والصيد قد بدأ . والكلمات القليلة السابقة تؤكد أنه حيث لا توجد وجهة محددة لكل منهما فبوسعهما إذن توحيد اتجاههما . كل يعرف ما يريد الآخر ويوافق عليه . ببساطة الشارع وحكم الاحتراف .

وتكتمل الفقرة بما تسجله الكلمات من شكل ولون - من منظور متوسط هذه المرة . حيث تقول : « تحركا ببطء حتى عبرا المدخل الزجاجى المفتوح . كانت تسبقه قليلا وترتدى فستانا من التيل . وتثبت فى جانب شعرها الكثيف خرزة ثقيلة زرقاء» .

ومع أن نقطة الرصد تظل من الخارج ، فهذا هو شرط الأسلوب السينمائى ، إلا أنها يمكن أن تتوافق مع عين الرجل وهى ترى الفتاة تسبقه قليلا ، مما يسمح له بأن يلاحظ رداءها التيلى ، وشعرها الجعد وخرزتها السوقية . وكلها تفاصيل بصرية كافية لتحديد الشخصية وضبط إيقاع الموقف الذى يمضى طبقا لهندسة لغوية ذات تصميم سينمائى باده . فإذا ضم إلى ذلك ما يفضى إليه من بقية عناصر الحوار ، وترك الرجل الفتاة مع نسخة من صحيفة اليوم التالى . فهو ذاهب للعمل ولم يقصد الصيد ، ترسب

فى وعينا وعروقنا إحساس غامر بهذا الشارع المصرى العابث . وبدأنا فى استجلاء بقية الخرزات الملونة فى تميمة الحياة ، حتى نعود لاستحضار هذه الصورة فى نهاية الأمر .

سلطة المكان :

إذا تذكرنا التقسيم الجمالى للفنون إلى زمانية مثل الموسيقى وفنون اللغة ومكانية مثل النحت والرسم والعمارة أدركنا أن السينما فن يكرس سلطة المكان على الزمان ؛ فهو يعتمد على الفضاء البصرى وتحريك المشاهد فوق سطح منظور . وإذا كان الزمان والمكان ـ كما يقول الفلاسفة ـ وجهان لعملة واحدة ، فإن الوجه الذى يقع فيه فن السينما هو من ناحية المكان المتزامن . فلا سبيل لتمثيل مرور الزمن فى الفيلم مثلا سوى عن طريق انتقال المشاهد وتغير المرئيات بطريقة بصرية . فالرواية تعبر باللغة ـ وهى زمانية منطوقة أصلا والكتابة المكانية مجرد تثبيت شكلى لها ـ وتؤدى للشعور بمرور الزمن . أما السينما فهى ترسم مفارقة «المكياج» فى تغير الشعر من السواد إلى البياض ، وتغضن الملامح وتهدلها ، وتحول ألوان الأشياء والطبيعة ، كى تشير إلى مرور الزمن عبر قيم تشكيلية مرئية .

فتتابع أشكال المكان هو وسيلة السينما للتعبير عن الزمان . إذا تحرك المكان ونطق ، وتحاور مع الأمكنة الأخرى من داخل وخارج ، من منزل وطبيعة ، من قبر وحديقة ، من حجرة إلى بحر وسماء ، عندئذ يسفر عن تجلياته الناعمة والخشنة ، الثرية بالألوان والعطور ، ويأخذ حظه من الحركة والحيوية والتنوع . ويصبح بوسعه أن يزهر جمالياته .

وإذا كان الفلاسفة يقولون أيضا إن المكان لا معنى له ، فإننا نرى بالفعل أن هذا المظهر الزمنى للحركة هو الذى ينتج المعنى . ولنأخذ مثلا بسيطا . عندما نشاهد لوحة لرجل يغلق النافذة لا يمكننا أن ندرك بدقة سبب هذا الفعل ، فإذا كنا قد لاحظنا فى صورة سابقة ارتجافه وقيامه لإغلاق النافذة فإن هذا الفعل الأخير لا يلبث أن يكتسب دلالته من تتابعه مع الصور السابقة . إن إحساسه بالبرد أو استعداده للخروج هو الذى دعاه لذلك . فتتابع المشاهد ـ وهو عنصر زمنى ـ هو الذى يضفى عليها معانى السببية ، وهكذا فإن المكان يكاد يخلو من المعنى ما لم يقترن بالزمان . والحد الأدنى للزمان أن يجمع المكان بين مشهدين ، حتى فى لوحة واحدة . مثل رجل يطعن آخر بالسكين بينما هناك امرأة شبه عارية قابعة مذعورة فى ركن اللوحة . إن حوار الأمكنة هو تزامنها وهو مبعث دلالتها . لكن تظل مشكلة المعنى ومحدوديته فى الفنون المكانية بارزة . لأن النص الفنى عموما يطمح كما يقول السيميولوجيون إلى أن يقدم فى مساحة محدودة لها بداية ونهاية شيئاً غير محدود هو الواقع الخارجى . والنص السينمائى ـ بطبيعته الأيقونية الواضحة ـ بالغ الصرامة فى محدوديته قياسا على الموسيقى أو اللغة الطبيعية مثلا .

وأقرب شاهد على ذلك أن تعدد الدلالة فى كل من الموسيقى واللغة يقترن بالخاصية الرمزية لهما ويتجاوب مع إمكاناتهما . فإذا ترجما إلى فضاء سينمائى مكانى كانت هذه الترجمة بالضرورة اختيارا من بين قراءات تخييلية متعددة ، وعندئذ تنحصر مسافة المعنى فى نطاق أضيق ، لأن المكان والمشهد البصرى يقيدان المعنى ، ينصان عليه ، يوجدانه .

ويكفى أن نتذكر نقل الأساطير إلى السينما وما يترتب عليه من إصابتها بالهزال والفقر لندرك أن التجسيد ـ على

لذاته الجمالية ـ يحرم الروح من آفاق التجريد ، والقلب من نبض الإيحاء ، والذهن من تعدد الدلالات المحتملة .

وقد كان رواد الأسلوب السينمائى فى الرواية على وعى تام بهذه الخواص الجمالية ، « فروب جرييه » يقول : الحقيقة أن العالم ليس ذا معنى ، وليس عبثا . إنه ببساطة «موجود» . وعلى أية حال فإن وجوده هو أكثر شىء

يتميز به . إن مئات الروايات التى مثلت للسينما تتيح لنا فرصة أن نعيش إراديا هذه التجربة المثيرة للفضول ، فالسينما ـ وهى أيضا وريثة تقليد الطبيعة والتحليل النفسى ـ لا تهدف فى معظم الأحيان إلا لنقل قصة إلى صور . إن السينما تهدف إلى أن تفرض على القارىء المعنى الذى تعلق جمل الكتاب عليه للقارىء ، وذلك عن طريق ترجمة بعض المشاهد المختارة بعناية .. ينبغى أن نحاول بناء عالم أكثر صلابة ومباشرة بدلا من عالم الدلالات . ولتفرض الأشياء والحركات التعبيرية نفسها بطريقة الحضور أولا . وليستمر هذا الحضور بعد ذلك فى احتلال الصدارة .. إن الصفة البصرية الوصفية التى تكتفى بقياس كل شىء ووضعه فى مكانه وتحديده وتعريفه تشير إلى طريق صعب لفن روائى جديد «هذا الفن ليس سوى الأسلوب السينمائى للسرد .

شريط الزمان :

يتميز هذا الأسلوب بالدقة فى ترجمة فضاء الزمن إلى ألوان وأشكال وأمكنة متتابعة . يختار الأدوات والمناظر التى تعبق برائحة التاريخ . وإذا استخدم فعل الماضى فلكى يشير إلى المسافة التى تفصله عن الحاضر . ورواية «وردية ليل» تتوزع بين هذين القطبين . تقدم ماضيا فى فصولها الأولى بصيغة الحضور ، يحدث أمامنا ولا يروى . ثم تقفز على هوة زمنية لتقدم فى الفصول الأخيرة حاضرا آخر جاء بعده ، فتقيم من مفارقة الكتلتين منظورها ورؤيتها للحياة والأحياء . فبنيتها الكبرى تحقق هذا النموذج السينمائى فى السرد . مثلما تحققه مشاهدها التفصيلية .

ولنتوقف عند الفصل الرابع لندقق فى استطلاع كيفية أدائها لفكرة مرور الزمن بطريقة بصرية . فالراوى ـ فى مرحلته الأولى ـ موزع البرقيات الشاب الذى مازال تحت التدريب ، وسيحل محل «عم جرجس» الذى ينتقل بدوره ليصبح رئيسا لمكتب التوزيع بدلا من «عم بيومى» المحال للتقاعد . لكن ذلك يترجم إلى تنقل فى الأمكنة . فدرج المكتب سينتقل من عهدته إلى مسئولية رئيس المجموعة الجديد . وصاحبه ـ حتى الآن ـ يفتحه ويفحص محتوياته . يلتقط منها صورة «لأيام زمان» ، ويدعو زميله للاطلاع عليها وتبين الملامح والوجوه . عندما كانا شابين بين مجموعة من الزملاء الذين مات بعضهم وهرم بعضهم الآخر . الصورة تقابل الأصل فتبرز فى المسافة الفاصلة بينهما مساحة الزمن المنقضى . يخرج أيضا ورقة مطوية ويقول «شوف برقيات التهانى بتاعة زمان» .. كانت نموذجا قديما ومصفرا ، فى أعلاها صورة لولد وبنت يحملان باقة من الورود الملونة . وكانت عبارات التهنئة واسم ماركونى ـ الشركة التى كانت تتبعها مصلحة التلغراف حينئذ ـ مطبوعة كلها بالإنجليزية .» يجسد هذا النموذج بدوره المسافة الزمنية على سطح مكانى رقيق . كما أن الأشياء ليست وحدها فى حمل بيان الزمان ، فالأشخاص أيضا بعاداتهم وتصرفاتهم ومشاعرهم يعكسون الفارق بين الأجيال ويجسدون ذاكرة التاريخ .

فهذان العجوزان ـ رئيسا الراوى ـ يعرفان سكان منطقة التوزيع فردا فردا وتاريخهم وماضيهم . والبرقية التى وردت ليلة عيد الميلاد لتهنئة السيدة «ميرا بودوفيتش» التى تقطن فى ٣ شارع زكى تجعل «عم بيومى» يتذكر مسكنها وشكلها الجميل ، وزوجها اليوغوسلافى الذى مات عنها ، ويصر رئيس التوزيع على القيام بنفسه لتسليم البرقية بصحبة الشاب المتدرب . فهو لا ينسى أن زوجها قد اعتاد طيلة عمره أن ينفحه «نصف فرنك فضة» كلما سلم له برقية . ويبدو أن طلعة السيدة الفاتنة وجمالها الذى لم يغرب فى عينيه بعد ، فهو آفل مثله ، كانت حوافز اشد إثارة لانتباهه . وعندما يصل للمسكن ، وتفتح له السيدة ! «رأيت الجدار المقابل مغطى بأرفف الكتب الداكنة المصفوفة ، ولوحة زيتية تمثل وجها مضيئا لسيدة شابة وجميلة . وفى الركن البعيد ، كانت منضدة عليها جراموفون من الخشب الأبنوس اللامع يعلوه بوق كبير» هكذا تلعب الأشياء بمظهرها وبريقها دورها فى حمل رسالة الزمن والتعبير البصرى عن مروره ، فهى ليست مناظر صامتة ، بل تتكلم بلغتها وتمنح أسلوب الرواية خاصية البعد السينمائى المعتمد على السطح فى التجسيد وعلى المكان فى تقديم الزمان .

وعندما يتذكر الموزع العجوز هذا التاريخ فيخبر رفيقه الشاب ـ فالذاكرة لا تعمل من الداخل ، بل لابد لها فى السرد من ترجمة صوتية ـ يخبره أن عبد الناصر كان يحبس «الخواجة» زوجها كلما جاء «تيتو» إلى مصر ، ولا يتركه إلا عندما تنتهى الزيارة ، وأن «ميرا» كانت تأتى إلى المعتقل وهى تحمل الطعام والسجائر ، فإن صوت هذا الماضى ، الشخصى والعام لا يلبث أن يكون جديلة رقيقة تختلط بصوت «قطعة معدنية يرتفع رنينها النحيل الصافى فى صمت الليل بينما هى تقع من درجة إلى أخرى حتى تخرج إلى نور الطريق» . كانت قد سقطت من يده بعد أن طوتها السيدة فى إيصال التسليم ، مثلما كانت عادة زوجها . ويتابعها الراوى وهى تجرى وترف قليلا حتى تستقر . فى هذه اللقطة نجد أن دورة القطعة المعدنية تصبح معادلا بسيطا وصائتا لدورة الزمن . ونجد أن الرواية عندما تعمد إلى هذه التقنية ذات الصبغة السينمائية تتخلص من جميع الشحوم البلاغية العالقة بالخطاب الأدبى لتغدو فى رشاقة ممثلات «هوليود» وهى تقدم أشد الأحداث إثارة للشجن بكلمات قليلة ودالة ، وبالغة القوة والتأثير .

حركة المنظور :

تتميز لغة السينما بمرونتها الشديدة فى استخدام قرب المنظور وبعده من لقطة إلى أخرى ؛ ويتذكر بعض منظرى جماليات السينما أن الفيلم اليابانى «أمرأة على الرمال» مثلا يبدأ بمشهد هائل لعدد كبير من الحجارة المتحركة المتطايرة ، ثم لا تلبث الكاميرا أن تبتعد ، ويتبين أن المشهد كان تصويرا شديد القرب لزوبعة رملية تحولت فيه ذرات التراب إلى قطع من الحجارة . فالسينما تقدم أحيانا آلاف البشر فى منظر واحد ويمكن لها أن تقترب حتى تتركز على تفصيل صغير فى وجه طفل . ومن الطريف ملاحظة أن الرسم لم يستثمر كثيرا هذه الخاصية التشكيلية ، لأن اختلاف أحجام اللوحات وتقاليد المنظور حددت من هذه الإمكانية . بينما نجد الرواية هى الفن الذى يكاد يضارع السينما فى ذلك ، عندما تستغرق فى تصوير حدث بسيط تم فى لحظة سريعة من جانب ، وتوجز أحداثا أخرى طويلة فى كلمات مكثفة من جانب آخر . لكن تظل خاصية السينما

الأساسية هى التوظيف المنتظم لعمليات التبادل السريع بين اللقطات وخلق حركية القرب والبعد . فإذا عمدت الرواية إلى الاستخدام المنظم لهذه الخاصية كانت أقرب إلى الإيقاع السينمائى . وإذا تباطأت فى هذا التبادل وقلت فيها انتقالات القرب والبعد ـ كما هو الحال فى الأساليب الأخرى ـ فإنها حينئذ لا تستخدم التقنية السينمائية .

ومن اليسير أن نختبر وجود هذه الخاصية على مستوى البنية الكلية للنص الروائى ؛ إذ أن تفاوت إيقاع المشاهد أو تجانسها هو الذى يتحول بالسرعة إلى مصدر جديد للمعلومات ويطيل مدة استقبالنا له مما بعد منبع التأثير الجمالى للنص . وهذا التفاوت موجود دائما فى الرواية . لكن توظيفه وانتظامه وسرعته هو الذى يضفى الحركية على نسق النص . فكلما دارت الكاميرا وتغير مكان الرصد من الأمام إلى الخلف ومن القرب بتضخيمه والبعد بتصغيره نطقت اللقطات بلغتها التعبيرية الخاصة . وإذا عادت الرواية مرة أخرى للإفادة من هذه التقنية تأكد لنا ما يقوله النقاد التشكيليون من أن «جميع الصور تدين لصور أخرى أكثر مما تدين للطبيعة» فالصور الأخرى هى التى تعلمنا أساليب التصوير وليس الواقع المرئى الذى يبدو أنها أخذت منه .

ويترتب على ذاك شىء هام بالنسبة لتقنية الراوى فى منظور الأسلوب السينمائى للسرد ، فالروايات الأخرى تستخدم الصوت المفرد أو المتعدد لتحقيق وظائف جمالية متعادلة . أما السرد البصرى فإن الراوى فيه هو الكاميرا المتحركة ، ومن ثم فإننا إذا شئنا الدقة يتعين علينا ملاحظة التعدد الحتمى للمرئى فيها . ومع أن السينما عرفت وتعرف دائما البطل المركزى الذى يطغى بحضوره على الآخرين ويستقطب اهتمام المشاهدين ، إلا أنها لا تستطيع إخراج هؤلاء الآخرين من حيز دائرة المرئى ، ومن ثم يصبح وجودهم موازيا لوجود البطل المركزى . فالسينما لا تعرف الاستقطاب الكامل وتمرير الآخرين عبر وعى منفرد كما عرفت الرواية . وهى لذلك تحقق نسبة أعلى من الحضور المتعدد بما يتبعه من درامية وصراع أو اكتمال تشكيلى على أقل تقدير ، فهى تعدد المنظور تبعا لتعدد المرئى بالضرورة . وبنية «وردية ليل» تخضع بدقة لهذا المفهوم السينمائى . فهى تعرض مجموعة من الشخوص فى دائرة عمل يحددها العنوان . ومع أنها تبدأ من منظور قطب واحد مرئى هو «سليمان» فى علاقاته

برفيقه الشاب ورئيسيه العجوزين . إلا أنها سرعان ما تنتقل فى الفقرة رقم ٦ إلى هذا الرفيق ورئيسه لمتابعتهم بنفس اللمسات الحانية والكشف الوضىء عن عوالمهم البسيطة المتسقة ، يشيرون إلى «سليمان» وهم يمارسون عملهم فى تصنيف البرقيات . وتجهيزها للتوزيع ، لكنهم هنا حاضرون بنفس القوة ؛ لا يتم تمثلهم فحسب عبر منظور آخر كما يحدث فى الرواية غير السينمائية . فهذا الأسلوب يحقق درجة أعلى من توازن الإيقاع بين الشخوص وتعادل الأدوار قياسا على الأساليب الأخرى ، خاصة الأسلوب الغنائى الذى يميل إلى نفى الآخرين

وتهميشهم . ويترتب على تعدد المرئى هنا تغير السطح بطبيعة الحال بطريقة حركية . كما يترتب عليه تعدد الزمن فلا يمكن تبئير الأحداث بالتركيز المسرف على لحظة واحدة مثلما تفعل الأساليب الأخرى ، وتقوم عمليات التزامن ومؤشرات الأمكنة بدورها فى ضبط سرعة الأحداث وتبادل الشخوص وإنتاج الدلالة الكلية للنص الفنى .

علاقات الألفة :

«وردية ليل» رواية قصيرة ، عنقودية ، تتألف من مجموعة من «الحبات» الصغيرة التى يصل تعدادها إلى ١٥ حبة ، تتفاوت قليلا فى حجمها . ليست فيها وحدة حدث كلى ، ولا وقائع متكاملة ؛ بل تقدم جملة من المشاهد المتناثرة فى حياة حفنة من الرجال على مرحلتين . منهم شابان على وجه الخصوص يحتلان بؤرة السرد ويقومان بعمل جماعى ، هو توزيع البرقيات خلال وردية الليل فى وسط القاهرة . ثم تشتتهما الأيام لتعود فتجمعهما بصدفة شجية . والرواية تتخذ أسلوب الرصد الخارجى المركز ، تعتمد على التقاط المشاهد وعرضها دون ربط أو تعليق غير ما يتم بعملية التركيب . لكن ثمة تيار خفى يسرى بين هذه الحبات ويجمع عقدها متجاوزا مجرد تجاور الأشخاص . ربما كان هذا التيار ينعكس اساسا فى العنوان «وردية ليل» بكلمتيه معا . فالوردية تشير إلى شخوص تتناوب العمل ، تنتمى إلى جذع واحد تتفرع منه ، تورق وتثمر فيه . يسرى إليها نسغ الحياة مما يعتمل فى عروقه من ماء . كلها تنبت على سطحه مثل أوراق الورد ، تربطها فحسب علاقة الأصل العنقودى المشترك . وهى وردية ليلية ، تدور فى إطار زمنى يمتاز بالإبهام والسكينة والحميمية . هذه الحميمية هى جوهر تيار الرواية ومحور دلالتها الأساسية ، فهى التى تمثل طبيعة علاقة الأشخاص ببعضهم ، وعلاقتهم بالأشياء فى مستوياتها العديدة . من منا مثلا لا يدرك ألفة الإنسان المصرى مع «كوب الشاى» وإدمانه الخمرى المحبب له . لكنْ قليلا من الروايات ــ منذ أرخص ليالى ليوسف إدريس ــ تصور دون خطابة هذه العلاقة . لا نكاد نطالع ورقة من هذه الوردية دون أن يطل منها «كوب شاى» يعد أو يرتشف . ويخصص فصل كامل لشرح طريقة الإمساك به ومواجهة سخونته بتفاصيل الحركة البطيئة عندما يذهب «سليمان» لاستحضاره ويفتح الباب وهو يمسك به بكلتا يديه . وإذا كانت السينما عادة تعمد إلى تَشَيُّؤ الأشخاص وتشخيص الأشياء فإن «وردية ليل» تشف عن درجة عالية من التفاعل بين الطرفين . حيث تعكس بشاعرية العدسة وتلقائية الحركة مكنون طاقة الألفة بين الصحاب والرفاق ، دون مبالغة . فهذا سليمان يذهب فى يوم إجازته بعد مداعبته لابنه إلى رفيقه محمود . ويمر على سوق «الكانتو» أو الأشياء القديمة فيصطحب معه ــ كعادته دائما ــ شيئا قديما يصلحه ويقومان ببث الروح فيه .

هذا هو لب الرواية . تفجير طاقة الحنو فى العلاقة بين الشخوص والأشياء . إشعال نور الحياة فى قلبها . ببساطة وألفة آسرة .

لكنه كى يراها فى أصفى أشكالها لابد أن يشهدها أيضا وهى تنتهك . عندما يرقب مثلا عبر نافذته الزجاجية ــ بعد أن يكون قد تقدم به العمر ــ فتاة شابة تريد أن تبعث ببرقية لرفيقها فى الخارج كى لا ينتظرها ؛ لأنها تزوجت من الرجل العجوز ذى الجلباب الأبيض الذى دس فى يدها ورقة بعشرة جنيهات كى تدفع منها ثمن البرقية . وتفضى لنا العدسة بمكنون هذه الألفة التى تتمزق فى سطور حوارية عضوية ومقتصدة . عندما تطلب الفتاة من موظف المكتب «سليمان» أن يصوغ لها كلمات البرقية بلغة مكتوبة . وفى المسافة الفاصلة بين العامية والفصحى ، وبين الفتاة والموظف الجالس خلف النافذة الزجاجية ، وبينها وبين من آثرته بالزواج من ناحية ، والذى ينتظرها من ناحية أخرى ، نشهد شريط الحياة فى المجتمع المصرى يمر أمامنا فى شريحة حميمية دالة .

وكما يعمد «المونتير» فى تركيبه للفيلم إلى إدخال لقطة تسجيلية فى نسيج أحداثه من الوقائع التاريخية المصورة بالأبيض والأسود فحسب ، يورد إبراهيم أصلان نصا لبرقية أرسلت من مكتب تلغراف رمسيس فى منتصف السبعينيات . بعثها المدعو «طلعت السيد جلاب» إلى «ليلى هاشم المصرية» فى جناح النساء بسجن مكة العمومى بالسعودية .

وعلى من يريد أن يشهد كيفية علاقات الألفة الحميمة فى المجتمع المصرى فى عصر الانفتاح أن يقرأ هذا النص الذى كتب بطريقة توزيع شعر العامية الجديد . سوف لا يفهم الحكاية ، إذ أن المرسل لا يرويها ، لكن الشذرات التى تتناثر منها ، وقطرات الود التى تنفجر كالدمع على سطحها تغنى عن أى تفصيل أو تعليق . مرة أخرى يتأكد أن الفن يعكس روح الحياة بمقدار ما يتخلى فيه من نبضها الحار العفوى عبر تقنيات مستحدثة وبسيطة فى الآن ذاته .

أما الحبة الأخيرة المدلاة من طرف هذا العنقود والتى تركز فيها «سكره المعقود» وعنوانها «رؤيا» فهى تتحدى الكاميرا وتتجاوز السينما ، وتصب فى كلمات شعرية مكثفة قطرات من الزمن المصرى . تغيب عند ملامسة السطر

الأخير» «لا تنتظرنى . تزوجت . هدى .» لتستحضر عالم الأمس ، وتشعل نارا تحت شجرة كبيرة تحتلها العصافير فتتطاير صور محمود والعم بيومى ، والبنت ذات الخرزة الثقيلة الزرقاء ، ويمتد نصل فنى إلى لحم السماء . وبالونات من عفار وربيع ، تعلو ، تملأ الأفق ، وتقترب .

ولست أعرف هل يمكن لطاقات الفن الخامس أن يترجم كمية الشعر المكثف فى هذه السطور عبر تركيب بصرى لا يقع فى العبثية ، أما الذى يؤكده هذا المشهد فهو قدرة الكلمات الفائقة على النفاذ عبر بشرة الحياة لتجسيد روحها الشفيف .



عبد الحكيم قاسم



الانسان والنحــــلة*

يختلف الإنسان عن سائر الحيوانات الشغالة الأخرى بأنه أقل إجادة لعمله . فالنحلة التى تبنى قرص العسل تتم ذلك على درجة من الاجادة لا يصل إليها أى مشروع يقـوم به إنســان . والنملة التى تهنـدس مسكنها تحت الأرض تنجز عملها فى نظام متفوق يوشك أن يكون خاليا من الخطأ . والعصفور الذى يبنى عشه ينشىء نظاما وافيا بالغرض إلى درجة الكمال . فى مقـابل ذلـك يكون عمـل الانسان دائما قاصرا عن تحقيق المشروع الذى انعقـد عليه العزم .

لكن الإنســان لا يعيـد الكـرة محـاولا تحقيق ذات المشروع ، بل ينفض يديه منه بادئا بمشروع آخر قبل أن يصل بالأول إلى الكمال . من هنا فالإنسان فى حالة تجريب مستمرة . يبدأ من جديد قبل أن يتم ما أنجز . فالتجريب هـو دولاب حياة البشر فى دأب لا يفتـر ومحاولـة ملحـة للوصول إلى الجديد .

هـل يمكننا الآن وعى ذلـك النازع المؤرق الـذى هو الخصيصة الجوهرية للحياة الانسانية ؟ المحاولة حقيقة بكل ما ينفق عليها من جهد إن أوصلنا إلى نتيجة فذاك ، وإلا فهو اقتراب أيا كان مقداره من حقيقة الحقـائق فى النشاط الإنسانى .

لكنا لن نشرع فى هذا البحث من فورنا ، بل سنرجئه إلى موضع متأخر من ذلك المقال نكون عنده قـد تهيأنـا بما يمكننا المضى فيه دون التفات معوِّق .

● علينا بداءة أن نحـدد دائرة مـوضوع انشغـالنا بـدقة ، ونكف أنفسنـا عن الخوض فى نشـاط الإنسـان بعـامة ، ونجتـزىء منه الانشـاء الفنى نتأملـه لنمتحن

* هذا المقال من الدراسات النظرية القليلة التى كتبها الروائى الراحل عبد الحكيم قاسم ولم ينشر من قبل ، وننشره اليوم لقيمته الفنية وبمناسبة الذكرى الثانية لرحيله .

تضيقيه الأساسيتين : التجريب ، والتجديد .

ربما وسعنا أن نتعقلهما ونعى النازع الكامن وراءهما منطلقا وغاية ، علنا بذلك نكون من عملنا متخلصين من الأسماء الغامضة تطلق على العواطف المبهمة لتشوش مناهجنا وتنقض من قدرتنا على الحكم .

● التجريب والتجديد معنيان فى الإنشاء الفنى لا ينفصلان . المنشىء يجرب ليصل إلى جديد فى عمله ، أو فى أدب لغته أو فى الأدب بشكل عام . هذا الجديد هو قضية القضايا فى الأدب ؛ هو الهم المؤرق للمبدع وهو الشوق المتجدد للمتلقى . والتجريب مقدمة التجديد وشرط وجوده .

- والتجديد وارد على لغة الابداع ، التى هى وأسطة المنشىء إلى المتلقين ، يظل الكاتب فى صراع مع لغته الفنية يريد توسيع وتعميق قدرتها على التوصيل طالما وسعته فى ذلك حيلته ومعرفته . وتاريخ أى لغة هو تاريخ جهد الكاتبين بها لزيادة كفاءتها وحيويتها حتى ليؤدى تراكم التغيرات الكمية إلى تغيرات كيفية حاصلها فى لغة مثل الألمانية أن آثارها المؤلفة قبل خمسة قرون أصبحت غير مفهومة للمعاصرين بأى حال من الأحوال .

يختلف الأمر بالنسبة للغتنا العربية التى شاء لها الله أن تكون ترجمانا لكلمته فأنزل بها قرآنه وشاء له أن يخلد بيانه . لكن ذلك لا يجمد عربيتنا ولا يسلبها القدرة على التجدد، ولا يسد أمام المنشئين بها باب التجريب الى التجديد . لا . باب الاجتهاد مفتوح على مصراعيه ، لكن أسس العمل خاصة شديدة الخصوصية ، والتجربة تفهم باستقراء قوانينها الذاتية لا بإخضاعها لنظريات غريبة عليها .

والتجديد وارد أيضا على أشكال الأعمال الأدبية . بعض هذه الأشكال هجرت تماما وأصبحت قطعاً فى متاحف أدبنا مثل المقامات ومثل التوقيعات والإخوانيات والحواديت والسير والرحلات . تلك أجناس هجرت كلية وحلت محلها الأقصوصة والرواية والمسرحية . ذلك أمر تسهل ملاحظته ، وما يحتاج تأملاً أكثر هو التجديد فى الأجناس المتداولة ومن داخلها حتى لتوشك أن تغاير أسلافها ونظائرها مغايرة تامة . هنا أحب أن أنوه بالأقصوصة والرواية العربية . إنها بالقياس إلى الأقصوصة والرواية فى آداب الأمم الأخرى توشك أن تكون جنسا آخراً يتفرد بخصائص أبرزها حضور الماضى والآنى معاً فى إطار العمل الواحد باقتدار لم يصل إليه أدب آخر أبداً قد يرجع ذلك إلى تلك الديمومة اللغوية أو حيوية الدين العارمة أو الحنين الممض إلى الماضى إزاء هزيمة الحاضر ، ربما يكون ذلك أو غيره . أيا ما كان الأمر فان تميز فن الحكى العربى قمين بأن ينشغل به نقاد الأدب عندنا وأن يؤثروه عما بيدهم من مشاغل .

والتجديد وارد أيضا على المحتوى حتى لقد هجرت بعض أغراض القري مثل الهجاء والمديح والنسيب ووصف الخمر والبكاء على الأطلال وإنشغل الكتاب الآن باستبطان العواطف وامتحان العلاقات والمواضعات وتسليط الضوء على المفاهيم والأنماط . هذا ، وأهم منه هو تجديد المحتوى الذى مازال بأيدينا . فالفلاح المصرى فى أعمال **المازنى وتيمور** غيره تماما فى أعمال **محمد صادق روميش وعبد الحكيم قاسم** . والموظف الصغير عند **نجيب محفوظ** غيره عند **إبراهيم أصلان** ورؤية العالم عند **يوسف إدريس** تختلف عنها عند **بهاء طاهر** .

○ **تجديد الانشاء الفنى لغة وشكلا ومحتوى هو قضية القضايا فى الأدب . والأديب مشغول بتجديد إبداعه من عمل إلى العمل الذى يأتى بعده ، فإذا**

ما كرر نفسه فذلك موته وإن تأخر إحساسه بذلك الموت .

لكن معنى التجديد قد يتسع ليشمل عمل أكثر من أديب واحد فى زمن واحد فى أدب بعينه ، ذلك إذن هو الجيل إذا وحدت بين أفراده سمات مشتركة تصنع فى النهاية كلاً يمكن تناوله بالتوصيف مطابقة أو مقاربة .

ـ فإذا لم تتوفر فى أفراد الجيل تلك الوحدة بأكثر معانيها عمومية ، فهم إذن يتعرفون على مدارس واتجاهات . وتاريخ الأدب فى أى أمة هو جهد أفراد عباقرة أو أجيال متميزة أو مدارس واتجاهات ترسى قيمها الجديدة على أساس راسخ من قيم قديمة فى عمل دائب دولابه التجريب من أجل الوصول الى الجديد فى اللغة وفى الشكل وفى المحتوى .

○ إذا كنا حتى الآن قد حاولنا أن نقدم تصوراً لمعنى التجديد يحتمل المناقشة ، فإننا خليقون بأن نخلص هذا المعنى من آخر يلتبس به فى كثير من الأحيان وهو التجاوز :

ـ فكثيرا ما يعتبر الإبداع الجديد تجاوزاً وإلغاءاً وحلولاً محل الإبداع القديم . فى هذا نوع من إخضاع الأدب للقوانين التى تحكم حركة إنتاج البضاعة وتصريفها حيث يحل المنتج الأنفع محل القديم حتى اختفائه كلية من السوق . تحكيم قوانين ظاهرة فى حركة ظاهرة أخرى خلط وغوغائية فكرية ضارة ومضللة . الحاصل أن الكتب الجديدة لا تدفعنا إلى إلقاء كتبنا القديمة فى سلال المهملات . إن الكتب القديمة هى الرحم الذى يحضن الكتب الجديدة حتى ميلادها ، فإذا ظهر كتاب جديد فى الأدب فهو إحياء لكتاب قديم ، وأكثر المجتمعات الإنسانية إنتاجاً للأدب هى فى ذات الوقت أكثرها تمسكاً بتراثها وتداولاً له ونظراً فيه . ذلك كله من الأمور البديهة .

○ السؤال الذى يستعجل الإجابة الآن إنما يدور حول ذلك السر الكامن فى الابداع القديم يعصمه من طوفان النسيان والإهمال ، لكننا بعد لم نصل إلى الموضع من مقالنا ، ذلك الذى يمكننا من إجابة على هذا السؤال تملك قدراً من الإقناع .

○ نعود مرة أخرى إلى قضيتنا الأساسية وهى التجديد فى الإنشاء الفنى . إننا لا يمكن أن نخوض هذا الأمر إلا إذا إعتمدنا بداءة تعريفاً للإبداع الأدبى يكون أساسا لإدراكنا لمعنى تجديد هذا الإبداع وسوف تكون سكتنا إلى ذلك التعريف أن نبدأ بأن ننفى عن الأدب ما ليس منه وان لصق بمادته حتى كان يخفيها عن كل محاولة للتعرف : أريد أن أنفى عن الإبداع الأدبى ما يراد له ويلصق به من صفات الجمال . إننى وجدت دائما أن معانى الجمال والقبح شديدة الشخصية والنسبية حتى ما تثبت لتفحص موضوعى بحال من الأحوال ، وحتى تشوش ما فى الابداع الأدبى من شمولية تؤمن العلاقة بين المنشىء والمتلقى رغم اختلافهما لغة وعصراً ومكانا وعقيدة ومزاجاً ، وحتى تحول الإبداع الأدبى من قوة محركة مغيِّرة فعالة إلى حيلة وزينة ومتاع وتزجية لوقت لا يعرف صاحب له مصرفاً آخر .

ـ أخرج من ذلك مباشرة إلى أن أنفى عن الابداع ما يزعم به ويراد به من عنصر الإمتاع .إن فى ذلك تسطحا للعلاقة بين الانشاء والتلقى وتبسيطا لها ووقوفا بها عند القشرة الظاهرة من الحقيقة وملاحظة طريف التشابهات والتنافرات والتوافقات والتناقضات الفكهة أو المؤسية .

ـ بذلك لا تكون قراءة الأدب مسلاة بل تجريب أعمق ما يكون التجريب لحقائق ليست الحياة ولا تشبهها لكنها منها وفيها وبها وإليها ، حتى لتكون معاناتها مستأدية أن ينفق عليها كل ما يملكه المتلقى من ثقافة وخبرة وذكاء ودربة نفقة قد لا تعتاديها منه ممارسة الحياة ذاتها .

ـ نعم وأقول مرة أخرى أن الإبداع الأدبى ليس الحياة ولا يشبهها وما جرى على ألسنتنا من وصف بعض أنواع الأدب بالواقعية ربما يكون جاءنا من ترجمة غير دقيقة للمصطلح الغربى Realism الجذر أصل الاشتقاق هو الصفة real . بمعنى حقيقى ، أما واقعية فمشتقة من الفعل وقع بمعنى حصل وكان . بذلك يبدو الفرق بين الأصل والترجمة فإذا كانتRealism تعنى الانشغال بالحقيقة عن المثال وعن الوهم والتطور فإن الواقعية خلفت لدينا الظن بأن الإبداع الأدبى تسعه مشابهة الحياة ، وأنه يجود كلما التصق بالوقائع ونقلها إلى الصحائف فى إحصاء يشبه محاضر الجرد ولا يشبه الإبداع الأدبى فى شىء . هذا غريب على الفن . الإبداع الأدبى ليس الحياة ولا صورتها ولا شبهها بله حقيقة أخرى موازية لحقيقة الحياة ومتجادلة معها .

بذلك لا تخضع حقيقة الإبداع لحدود يرسمها مثل أعلى دينيا كان أو سياسيا أو أخلاقيا ولا توظف لخدمة هذا المثل . الأدب ليس دعوة أخلاقية ولا تفضل حكمة أبى العتاهية بسبب موضوعها خمريات أبى نواس ولا غزله بالمذكر . والأدب كذلك ليس دعاية لعقيدة دينية أو سياسية أو حزبية أيا كانت ، تظل معايير تقييم الأدب دائما بعيدة عن الدين والسياسة والأخلاق .

● الآن نتعرض لمحاولة تعريف الإبداع الأدبى وقد خلص لنا معناه بعد أن نفينا عنه ما لانتصور أنه منه ، نفياً يبدى بعض اعتقادنا عن الحقيقة فى هذا الابداع .

ـ الكاتب ينشغل بموضوعه انشغالاً ملحاً يدفعه إلى الإهتمام به وإلى الانكباب عليه حتى تحصيل معرفة يظن أنها كافية به .

ـ معرفة الكاتب بأحد شخوص عمل أدبى تختلف عن معرفة الطبيب المعالج بأحد مرضاه .

معرفة الطبيب بأحد مرضاه معرفة عمدية مقصودة من الطرفين ، المريض يقصد طبيبه متداويا لديه والطبيب ينظر فى عيادته الذين فى أجسامهم نقص عن التصور المستقر للجسم السليم . أما معرفة الكاتب بناسه فهى عشوائية تخضع للصدفة ولتقاطع مسارات الحياة .

الطبيب يخضع مريضه لجميع أنواع التحسس والجس حتى الجراحة والنظر فيما خلف الظاهر ، ولجميع أنواع القياس والمعايرة وتحليل السوائل والافرازات وطبخ العينات . أما الكاتب فلا يتعرض لموضوعه إلا من مسافة مأمونة معتادة بين الناس ولا يتفحصه إلا بما وهبه من الحواس الخمس . هذه الحواس تعمل فى إحاطتها بموضوعها متضافرة حتى لينتج هذا التضافر بعداً جديداً أو حاسة سادسة هى ما يمكن أن يسمى بالحدس وذلك علم بالموضوع زائد عن مظهره وصوته ورائحته وملمسه ومذاقه ، فإذا ما علمنا أن التذكر هو تداع بين الخبرة الآنية لكل حاسة على حدة وبين الخبرات الشبيهة لهذه الحاسة فى الماضى . إذا علمنا ذلك أمكننا تصور القدرة على تعميق الحدس ذاته بالتذكر .

● التذكر بعد خارق لخبرة الحواس والحاسة السادسة أو الحدس وهو نابض متحرك حتى ليسعه مزاحمة الحاضر والامتداد فى المستقبل فى تعميق للخبرة الآنية ومدها إلى الآتى فيما يمكن أن يكون تنبؤاً بمسارات الناس والأشياء والعلاقات .

بذلك تبقى معرفة الأديب الفذ بموضوعية أكثر عمقاً ، لا أقول مطابقة بل أقول أكثر عمقا من معونة العلم التجريبى بذات الموضوع .

● إن الأديب يسخر لنفسه المعارف العلمية بموضوعه ، لا ليضيفها إلى معرفته بل ليثقف حواسه ويوجهها إلى حيث تعرف دون ضلال . كذلك تختلف معرفة الكاتب بشخوصه وبعصره عن معرفة المؤرخ الذى يعتمد الوثائق وشهادة المعاصرين مشيدا من ذلك تصوراً منطقياً للعصر دون تدخل الهوى والميول . أما هوى الكاتب وميوله فهى حقيقة الحقائق فى عمله ، كآبته وانبساط مزاجه ، سخريته وحقده المرير ، بل إن الأمر مبرر إلى حد التسليم بحرية الكاتب فى إسقاط معرفته بموضوع على موضوع آخر ، كإسقاط ملامح شخصية الأب على الحاكم السياسى أو العكس .

ـ ومعرفة الكاتب بالناس والأشياء والعالم تختلف عن معرفة الفيلسوف . ذلك يريد إخضاع موضوعية التأمل العقلى بما يتطلبه ذلك من تحليل وتركيب يخلص إلى فهم يمكن استيعابه ونقده وتغيير الموضوع على هدف منه . أما الكاتب فهو ينشىء معرفة موازية ربما تكون أشد تعقيداً وأعمق ، لكنها أبعد ما تكون عن الإشباه أو المطابقة أو تفتيت الموضوع ، وهى لا ترمى إلى تغيير العالم أو فرض تصور أيا ما كان عليه .

ـ كل أنساق المعرفة الأخرى من علوم تجريبية أو نظرية تملك اللغة للتعبير عن نفسها ، كما نملك الرسوم أو التخطيطات أو التجسيدات أو الصور أو الإشارات أو الارقام أو المعادلات الرياضية . أما الأدب فلا يملك غير اللغة وهو لا يبحث عن بديل ، إنه فى صراع مع لغته ليعلى من قدرتها على التعبير والتوصيل .

ـ ولغة التعبير فى كل أنسان المعرفة الأخرى من علوم تجريبية أو نظرية لغة محايدة تقسر نفسها قسراً على مجرد الوفاء بالتعبير والتوصيل ، أما لغة الإنشاء الفنى فهى بذاتها المعرفة بالموضع ، رؤيته وتصوره وحركته فى الماضى والآتى . وعليه فالإنشاء الفنى بناء لغوى مواز وعميق الاتصال بواقع الحال ، فاعل فيه ومنفعل به وصانع الخبرة به وتشكيله حتى تلقيه

ـ والنظريات العلمية تجد أمامها شكلا مسبقا جاهزا لصياغتها هو جمع النتائج أو الأدلة والشواهد ومناقشتها وترتيبها حتى تؤدى إلى النتيجة الأخيرة . أما العمل الأدبى أيا كان جنسه فهو فى نهاية الأمر الشكل الذى يتخذه البناء اللغوى الموازى للواقع ليملك أكبر قدر من الصدق والعمق .

ـ وحديث جميع أنساق المعرفة إلى المتلقين حديث ايضاحى تعليمى من أعلى إلى أسفل أما حديث الانشاء الأدبى إلى المتلقين فهو توجع وبث وإفضاء حارق ملهوف . وجميع أنساق المعرفة الأخرى تحاول خلق الاقتناع العقلى باتجاهاتهالدى المتلقى . الإنشاء الأدبى يريد أن يخلق لدى المتلقى تلك الحالة النفسية والمزاجية والعقلية التى تمَّت فيها المعرفة بالموضع واتخذت أسلوبها وشكلها . وعليه فمتلقى النظريات العلمية إما خاضع لما يتلقاه ، وإما منتقد متشكك . أما متلقى الإبداع الأدبى . فهو خاضع لما يقرأ متقمص للشخوص متمثل للمواقف غارق فى تلك الحالة النفسية والمزاجية والعقلية التى يخلقها الأدب . فمتلقى الإبداع الفنى ينشئه إنشاءاً وربما زادته خبرته الفكرية والثقافية على أن يزيد عمق المعرفة التى يقدمها العمل الأدبى وعليه فالعمل الأدبى يكتسب أبعاداً جديدة بالقراءة . أما النظريات العلمية فمتحققة قبل التلقى وبعده قائمة بذاتها مكتفية بنفسها .

● كانت هذه محاولة لتعريف الأدب تتحصل في الاعتقاد بأن الإنشاء الأدبي ليس إلا محاولة لمعرفة الواقع الحال ، فإذا كانت الناس والأشياء والعلاقات قدرها أن تنصرم بسرعة مذهلة إلى الماضي في فوت دائب لا يتوقف ، فإن المعرفة بالعالم لا يمكن لها إلا أن تتغير بذات السرعة لملاحظة المتغيرات حولها . إن العمل الأدبي هو جهد معرفي ، ولكي يسعه أن يكون ذلك لابد له من تثبيت موضوعه وتخليصه من سيل الفوت حتى لا يجرفه إلى الماضي السحيق . لقد هرم **توفيق الحكيم** لكن **محسن** « **عودة الروح** » **سيظل أبداً نضراً وثاباً . لكن محسن** ليس هو الدنيا ، تلك تطرح كل يوم القضايا الجديدة . فإذا لم تكن « عودة الروح » عملا قد بلغ غاية الكمال فنحن لا نقف بجواره لكي نتمه بل نلاحق التغيرات الجديدة بمحاولات التعرف التي ما إن تتم حتى ينتهي مأربنا منها ونبدأ العمل من جديد . في ذلك يختلف الإنسان عن النحلة التي تعيش واقعاً لا يتغير ، بل تتكرر وقائعه بذاتها في ذات المواقيت مما يلغي أي ضرورة لعملية التعرف ، مما يلغي الإبداع ويجعله زائداً ويحتم مواجهة القضايا الأساسية المتكررة دائما بذات الإجابات المتكررة دائما برتابة وإتقان .

● كانت هذه محاولة لوعي ذلك النازع المؤرق الذي هو الخصيصة الجوهرية للحياة الإنسانية ، ذلك النازع الذي يدفع الإنسان إلى البدء بمشروع آخر قبل أن يصل بمشروعه الأول إلى الكمال .

نحن الآن في صميم قضية مقالنا الأساسية وهي التجريب من أجل التجديد . لكننا قبل أن نعالج هذه القضية ، نريد أن نستكنه السر الكامن في الإبداع القديم يعصمه من طوفان النسيان والإهمال .

● يستأدينا استكناه هذا السر معاودة النظر في معنى الفوت الذي عرضنا له قبل سطور لنقول فيه أنه ليس سقوطا للناس والأشياء والعلاقات بلا ذكرى في بئر ليس له قاع ، وأنه ليس أفولاً للعالم بلا أثر . فالناس قبل أن يموتوا ويدرسوا ، يلدون ويتركون في خلفهم خلقتهم وخلائقهم وبعض طبائعهم والعلاقات تنظم أنساقها على نهج عادات وأعراف قديمة موروثة . والنبات يذوي تاركا للحاضر وللمستقبل بذرته . والثحات من صخرة يقابله تراكم يعمل على تكوين صخرة أخرى تكون ملمحاً جديداً لقشرة الأرض له سمات التضاريس القديمة وهكذا .

فالحاضر يخرج من رحم الماضي حاملاً في رحمه جنين المستقبل . وإذا كان الماضي الذي فيه كثير من المعرفة بحاضرنا ومستقبلنا ، إذا كان هذا فائتا منصرماً مراوغا ، فإن أنساق المعرفة تتم المعجزة ، الفن والعلوم النظرية والعلوم التجريبية تثبت أجزاء من الماضي وتخلق لها موازيات في الكتب التي هي معرفة بالماضي الذي هو سر حاضرنا ومستقبلنا .

سنقصر تأملنا على الإبداع الأدبي . إن كتبنا القديمة هي معرفة بالماضي ، وهي أيضا معرفة بالحاضر ومعرفة بالمستقبل . بذلك فنحن لا نلقي بكتبنا القديمة في سلال المهملات ، إنها الرحم الذي تولد منه كتبنا الجديدة ، كما أن الماضي هو الرحم الذي يولد منه الحاضر والمستقبل . والمعرفة بالحاضر تظل ناقصة ما لم تعاصرنا وبذات الحماسة والخلوص محاولة معرفة الماضي . وإذا كنا قد أسلفنا أن الابداع عملية تبدأ بالإنشاء وتتم بالتلقي وأن كل تمام يعطي البدء معنى جديداً بمعنى أن كل تلق يعطي الإنشاء معنى جديدا . إذا كنا قد أسلفنا ذلك فإننا نضيف أن الإبداع يظل ينشد تلقيا جديدا بعد كل تلق في شوق جارف ليتم معناه اللا نهائية رموزه وأسراره ودلالاته .

تلك كانت محاولتنا لاستكناه السر فى الإبداع الأدبى القديم ذلك الذى يعصمه من أن يجرفه الاهمال إلى النسيان . لكن الأمر بعد ذلك فيه تفصيل نعرِّجُ عليه قبل أن ننتهى إلى قضية مقالنا الأساسية التى هى التجريب إلى التجديد .

● فصلنا القول فى أن الإبداع المستقر والقديم قوة مولِّدة للإبداع الجديد .. لكن تلك ملاحظة للأمر من ناحية واحدة ، الأخرى هى القوة المعوقة للابداع القديم والمستمر وفعله إنجاب لنشأة وتطور الإبداع الجديد . حيث يبقى هم المنشىء المؤرق وشوق المتلقى الملهوف ، وهما القوتان الصانعتان للجديد ، تبقيان مقصورتين داخل نفوذ الأعمال القديمة والمستقرة ذلك بأن روعة وعمق المعرفة بالموضوع فى الأعمال القديمة والمستقرة تشغل المتلقين حتى توشك أن تعجزهم عن رؤية الجديد فى الواقع حولهم .

ـ كما أن العمارة الباهرة فى هذه الأعمال تعجز المتلقين عن رؤية التمرد على الأشكال القديمة والقلق الروحى إزاءها بتخلفها عن أن تكون صيغاً ملائمة للطرح الجديد للواقع .

ـ إلى ذلك فاللغة القديمة تظل تضيق عن الإحاطة بالصفات الجديدة للأشياء ، الصفات التى انضافت للأشياء بفعل تطور وظائف الأشياء ، أو الصفات التى اكتشفت فى الأشياء نتيجة تطور الوعى بهذه الأشياء كما تظل آفاق اللغة القديمة حسيرة عن التغير النغمى فى وجدان المتلقين ومن العمق والاتساع فى الحس برنين العالم ، ذلك الرنين الذى يعمق ويتسع باضطراد لا يتوقف . ضيق آفاق اللغة القديمة والمستقرة يظل حبساً جميلاً لتطور أداة اللغة الرائعة .

ـ هذا الإسار البالغ الاحكام للشوق العام العظيم المتلهف لمواجهة تطور الواقع بجهود معرفية جديدة ، هذا الإسار لا يتمثل فقط فى ذات الأعمال الأدبية القديمة والمستقرة بقدر ما يتمثل فيما تخلقه هذه الأعمال من حركة أدبية هى فى حقيقتها أصداء للإيقاع الأول الفذ يتمثل فى أعمال ليست سوى ترديد على تنويعات مختلفة للجهد المعرفى فى الأعمال القديمة والمستقرة.تلك ليست كتباً بالمعنى الحقيقى للكلمة ، بل استنساخات من أصل باهر يقوى ببريقه كما يقوى الصفيح ببريق الفضة ، يظل يلهى الناس عن المعدن النفيس وفى كل قراءة بإحساس زائف بالرضى يعقبه امتلاء المتلقين بالاحباط وخيبة الأمل .

ـ هذه الحركة الأدبية الزائفة تخلق لنفسها نفوذا لدى صناعة النشر التى تخشى المغامرة كأى صناعة وتميل إلى المألوف المعتاد وتنفر من الجديد الذى ترتبط به احتمالات الرفض والبوار ومغبة الكساد .

ـ إلى أن رجال أى حركة أدبية كهذه ، هؤلاء الذين يمكن تسميتهم بأدباء الصدى أو أدباء الاستنساخ ، هؤلاء يحسون بعمق بقلة موهبتهم ، وبأنهم لا يعيشون على تواصل بينهم وبين التلقى فى مجتمعهم ، بل يبقون فقط بما يحبسون ضمير التلقى فى حظائر الأعمال القديمة ، لهذا يوشج هؤلاء صلاتهم بالقوى السياسية والاجتماعية والدينية مستثمرين ما لهذه القوى من فعل منظم كابح ومعوق فى كثير من الأحيان ، يستثمرون هذه القوى لضمان الوجاهة والنفوذ والتأثير والبقاء على قيد الحياة الثقافية المتاحة .

● هنا تكون الفرصة مهيأة لظهور ما يسمى بالجيل الأدبى الجديد ليعيد للإنشاء الأدبى حقيقة دوره المعرفى ليجدد الأدب على مستوى المحتوى والشكل واللغة ليكون

هذا قادراً على سبر ما استجد فى الواقع وما استجد من وعى بالواقع :

ـ ظهور الجيل الأدبى الجديد إذن ليس رهيناً بتعاقب الفصول ولا بدورات العقود من السنين ، إنما هو رهـين بحالة الثقافة فى الجماعة إذا وهنت وتراخت قوة الابداع وقعدت من أداء وظيفته الأساسية كجهد معرفى يـلاحق بإلحاح تطور الواقع .

ـ إلى جانب العمل التجديدى للجيل الأدبى الجديد فإن أفراد مثل هذا الجيل قد يجدون أنفسهم مضطـرين إلى جهـد إدارى يتجسـد فى حـركـة لتنظيم أنفسهم وخلق منابرهم ونشر أعمالهم والدفاع عنها وشرحها واستنقاذ ضمير التلقى فى الجماعة من نفوذ غير الموهوبين الذى قد يتحصن فى القوى السياسيـة والاجتماعيـة والدينيـة فى المجتمع .

ـ تواجه حركة الجيـل الأدبى الجديـد دائما بـاتهام لا يتغـير حاصلـه أنهم متمـردون ورافضـون ومـزدرون للأعمال القديمة والمستقرة وبأنهم لا يأتون ببديل حقيقى لها . والواقع أن الجيل الأدبى الجديد هـو الذى يعمـل بجهـد على انتـزاع الأعمال القـديمة والمستقـرة من يد الابتـذال وإعادة قـراءتها بـوعى جديـد والوصـول إلى الطبقات الأعمق من المعرفة الكائنـة فيها . بـذلك تعـاد للأعمال القديمة والمستقرة قيمتها الحقيقية التى هى شىء غير ترديد أصدائها واستنساخ صورها فى سيل لا يتوقف من الأعمال الثرثـرة والأعمال التقليـد . فإذا مـا عادت للأعمال القديمة والمستقرة قيمتها الحقيقية فقد أخذت على الفور مكانها الحقيقى فى تاريخ أدب الجماعة .

ـ كذلك فإن الحديث عن ضآلة الجديد الذى يأتى به المحدثون من المبدعين ، هذا حديث متوجه إلى جمهور لم تتح له بعد تجربة عميقة مع الأعمال الجديدة ، هو تخويف المتلقين من أعمال لم يعرفها المتلقون بعد معرفة تامة ، لهذا يكون مثل ذلك الحديث غير عادل وغير أخلاقى .

● نعود الآن إلى صميم موضوع مقالنا وهو التجريب من أجل التجديد . إنا كنا قد خرجنا عن موضوعنا مرة لنميـز بين تجـديد الإنشـاء الأدبى وبين تجـاوز القديم والمستقر منه . ثم إنا فى مجرى عملنا ارتأينا أنه لا سبيل لبحث التجريب لتجديد الإبداع الأدبى قبل أن نستقر على تعريف لهذا الإبداع . الجهد لرسم حدود هذا التعريف منحنا الفرصة للقول فى النـازع المؤرق الذى يميـز عمل الإنسان عن عمل النملة والنحلة وما إليها من حيـوانات وكنا موشكين أن نخلص لبحثنا لولا أن عرجنا على الكتب القديمة وسرها الذى يبقيها لا تزاحمها الكتب الجـديدة البقاء ، بقاء هو الرحم الذى تخرج منه الكتب الجديدة ، وهو من الناحية الأخرى قوة معوقة لتطور الإبداع . كانت هذه فرصة ملاحظة خروج جيل أدبى جديـد إلى الحياة الثقافية فى الجماعة . بذلك نكـون مرة أخـرى فى صميم موضوع مقالنا وهو التجريب من أجل التجديد . نحن فى الحق مـا خرجنـا عنه ولا أرجـأنـاه ولا انشغلنـا عنـه ولا عرجنا على غيره إلا لنقول فيه . الصورة تخلقت كيانا نريد الآن أن نمنحه الملامح والتقاطيع :

ـ إذا كنا قد قلنا إن الابداع الأدبى هو جهد لمعـرفة الواقع فإننا الآن مهيأون لتقبل التصور بأن الواقع هـو الناس والأشياء والعلاقات واللغة فى مكوِّنة لا يمكن فصل أى عنصر من عناصرها أو تمييز دوره أو ترتيب أسبقيات هذه الأدوار . والمنشىء يعيش داخل هذا الواقع منفعلا به وفاعلا فيه مرهف الحس به إلى أقصى حد حتى إدراك تأخر الجهد المعرفى للأدب عن تطور الواقع . تلك هى اللحظة التى تجـاسرنـا . عـلى تسميتهـا رغم شـدة تعقيـدهـا

وتركيبها . وهى اللحظة التى تدفع المنشىء إلى مغامرة الإبداع الأدبى .

- قلنا إن اللغة هى إحدى مكونات الواقع ، نضيف أنها تصور الواقع فى وعينا . كان من الضرورى لنا حماية هذا التصور من الفناء بتسجيل يحفظ لنا الصورة الصوتية والدلالية للعبارة التى تحفظ ذاكرتنا من الانصرام إلى الماضى . بذلك نشأت الكتب . وإذا نشأت ملكت حضوراً لا يعدو عليه الفوت . صارت جزءاً من الواقع الذى يتثقف به الكاتب ليكون أقدر على تجريبه فى جدلية مستمرة . والكتب إذا نشأت فهى معرفة بواقع منصرم . من هنا حفزها للمنشىء ليبدأ مشروعه الجديد ، ليكتب جديدا فيه جهد معرفى جديد لمواجهة واقع متجدد حوله .

- التجريب والتجديد مشروعان لا ينفصلان . فالعمل الأدبى الحقيقى - أعنى العمل الذى ليس صدى ولا استنساخاً لعمل آخر . هو غريب حتى يتم كتابة ، فإذا تم فهو عمل أدبى جديد ، فإذا التحم بالتلقى فى الجماعة التحاماً حقيقياً فقد صار واحداً من كتب هذه الجماعة يأخذ مكانه بين كتبها حسب قدره وقيمته لا يشفع للكتب أبداً إلا قدرها وقيمتها الحقيقية كجهود معرفية نهجاً ووصولا .

- لا جدال فى أن التلقى - كما أسلفنا - هو الإتمام الحقيقى للإنشاء الأدبى . لكننا لا نريد أن نغتر برفض مؤقت لعمل أدبى جديد فاجأ العادات المستقرة للمتلقين من فعل الأعمال القديمة والمستقرة ، أو فاجأ واستفز قدرتهم على المغامرة الفكرية التى خُدِّرَتْ نتيجة تأثير أفكار سياسية أو اجتماعية أو دينية ، رفض قد لا يكون تعبيراً عن ضمير المتلقين الحقيقى الذى سيبقى العمل الأدبى الجديد متوجهاً إليه حت يجد لديه قبولاً . عملية هى لابد مستغرقة زمناً طال أم قصر ، لكننا لابد أن نعيها حتى لا نتعجل الحكم بالسخف على تجريب أو تجديد . ليس معنى هذا أن نقف مشدوهين أمام كل كتابة أدبية ، بل نحاكمها بما تثقفت به قدرتنا على التلقى وبما استقر لدينا من تقاليد وبما امتلكنا من معايير وضوابط وقدرة على الحكم لا ينبغى أبداً أن تتحول إلى مصادرة أو إدانة أيا كانت دينية أو اجتماعية أو سياسية حتى يملك الإنشاء الأدبى الجديد فرصته كاملة مع ضمير التلقى فى جماعته . ذلك ثراء ثقافتنا وذلك ثراء معرفتنا بأنفسنا .

- التجديد وارد على محتوى الأعمال الأدبية وعمارتها ولغتها . لكن الجدة ليست دائما قطع الصلة بالأدب القديم والمستقر ، إنها إحياء له كما أسلفنا ، إحياء حاصله فى كثير من الأحيان استخدام عناصر الأدب القديم غير المستنفذة :

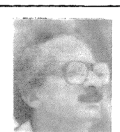
- ● فالتجديد قد يعنى أحيانا طرح موضوعات انشغل فى الانشاء لكنها لاتزال فعالة فى حاضرنا ولاتزال طبقات من المعرفة بها بعد بكر لم تستكشف .
- ● وقد يعنى التجديد إعادة استخدام أشكال قديمة لمحتويات جديدة إذا وجد المبدعون أن الشكل القديم قادر على إعطاء المحتوى الجديد فعالية أكبر وقدرة أوصل لسبر أغوار موضوعه .

وقد يكون التجديد فى استخدام لغة الإبداع القديم حين كانت بلاغتنا متحررة من المخاوف التى تثقل على وجداننا الآن وتحد من مقدرتنا على ارتياد الآفاق الفسيحة للتعبير .

* * * *

هذا اجتهاد فى معنى التجريب والتجديد لا يزيد أن يكون قولا فاصلا فى الموضع ، بل فاتحة لانشغال كثيرين بالقضية انشغالاً يخلص مفاهيمنا من الالتباس والغموض . والله يوفقنا .

نبيل على



« ذات » صنع الله ابراهيم من منظور معلوماتى

تمردت «ذات» ، الرواية التى صدرت أخيراً لصنع الله إبراهيم ، على الشكل المألوف للعمل الروائى حيث جاءت صياغتها على هيئة بنية ثنائية متوازية parallel di-strata؛ فصل سردى يتبعه فصل تم تجميعه من مقتطفات منقولة من الصحف المصرية القومية والمعارضة ، قصد بها ــ كما جاء فى تقديم ناشرها ــ أن تعكس الجو الإعلامى العام الذى أحاط بمصائر شخصيات الرواية وأثر فيهم . سيقتصر الحديث هنا ــ بحكم تخصص كاتب هذا المقال ــ على الأمور المتعلقة بالشق المعلوماتى والمنظومى لهذا العمل الروائى الرائد .

لقد لجأ صنع الله فى فصول المقتطفات إلى ما يمكن أن نطلق عليه الكولاج (القص واللصق) المعلوماتى وهو ما يذكرنا بنظيره الكولاج التشكيلى الذى ابتدعه التكعيبيون التحليليون خلال سعيهم الحثيث للوصول إلى الشكل البحت أو المجرد . ربما يتضح لنا دور الكولاج المعلوماتى فى هذه الرواية من خلال طرحنا لمفهوم «ذاكرة المجتمع» والذى يقصد به أن المجتمعات كالأفراد لها جهازها العصبى الخاص بها ممثلا فى نظم المعلومات والإعلام التى (تشفى) بداخلها والتى تتفاعل بشدة مع جميع عناصر منظومة المجتمع الأخرى ، يمكن القول ــ اهتداء بمصطلحات علم النفس ــ إن هناك مستويين لذاكرة المجتمع : ذاكرة المدى الطويل long term retention وهى من اختصاص أهل التاريخ ؛ وذاكرة المدى القصير short term retention وهى مسئولية أجهزة الإعلام ونظم المعلومات والأرشفة القومية .

تتسم ذاكرة المجتمع على المدى القصير بسرعة الاضمحلال أو التلاشى ، خاصة فى البلدان المتخلفة التى لاتهتم بتسجيل واقعها بصورة منظمة ودقيقة وتستغل نظم الإعلام الموجَّه فى هذه البلدان ، وإلى أقصى حد ، خاصية الاضمحلال السريع تلك فى تزييف وعى تريد تضليله ، حيث لايتوفر للفرد فى هذه المجتمعات ــ خلافا

لذاكرته البشرية المحدودة ــ الحد الأدنى من الوسائل العلمية للتحقق من صحة ماتبثه أجهزة الإعلام (حتى يتضح للقارىء مدى تخلف نظم الأرشفة القومية فى مصر والبلدان العربية عموما ، انقل له هذه المعلومة : **اقامت جامعة «درم بانجلترا نظاما للمعلومات والتوثيق باستخدام الكمبيوتر يخزن فيه جميع الوثائق الرسمية غير السرية التى اصدرتها البلدان العربية منذ السبعينيات ، تتصل حاليا بالجامعة المذكورة كثير من الجهات الرسمية فى البلدان العربية طالبة صورا من الوثائق الأصلية التى اصدرتها هذه البلدان نفسها .**

إن الكولاج المعلوماتى لـ «ذات» **صنع الله** يحاول أن يتصدى لخاصية الاضمحلال السريع لذاكرة المجتمع على المدى القصير ، وقد استغل فى ذلك خاصية فريدة يتميز بها عنصر المعلومات عن العناصر المادية ألا وهى إمكانية استنباط معلومات صحيحة من عدة معلومات خاطئة أو غير دقيقة وذلك من خلال تتبع علاقات الترابط والاتساق بينها . إن كولاج **صنع الله** يلفت النظر وبشدة،إلى كثير من الحقائق واللاحقائق ، التى تتلاشى من الذاكرة المجتمعية فى خضم الأحداث اليومية ــ وذلك فى محاولة لخلق بنية فوقية لعالم «من الوعى» أكثر اتساقا وتماسكا ، عالم يقيمة على هذا الكم الهائل من الأحداث اليومية الهادرة والمعلومات المتضاربة والمبعثرة .

لقد أسقط صنع الله عدة حواجز كانت تفصل بين قارئة والمادة المعرفية الخام التى يستقى منها مادة لروايته ويشكل من خلالها رؤيته المبدعة لها ، إنه يقدم المعلومات «طازجة» بلا تمثيل غذائى يطمس حدتها أو يغير ملامحها أو يعيد صياغتها أو يوظفها أو يمزجها بمعتقدات الكاتب وخلفيته المعرفية ، ولم لا ؟ ! مادامت هذه المادة قائمة بذاتها قادرة عل توصيل رسالته بأقصر الطرق وأكثرها مباشرة ، ونحن نرى فى ذلك تأكيدا للخاصية الاقتصادية التى التزم بها **صنع الله** سواء فى أسلوبه أو عرضه للأحداث أو رسمه للشخصيات ، والتى تدل على مدى حرصه على أن يقيم مع قارئه علاقة صريحة ومباشرة ، خالية من المواربة بعيدة عن الإبهار .

لقد بات على القارىء أن يعيد بناء المخطط الدقيق الذى أقام عليه الكاتب كولاجه المعلوماتى ، وأن يلاحق شبكة العلاقات المتداخلة التى تربط بين عناصر هذا البناء المحكم ، ويكتشف السر وراء ما يعتبره البعض تكرارا من خلال رصده المتأنى للأبعاد المختلفة للعنصر المعلوماتى نفسه ، وقد تَبوًّا موضعه ضمن تشكيلات ، أو توليفات ، معلوماتية متنوعة ، وليس ثمة غضاضة ــ فى رأيى ــ فى أن يكون للعمل الروائى مثل هذه المهمة التربوية السافرة والتى يطلق عليها أهل التربية أسلوب **«التعلم بالاكتشاف»** ، التعلم بمغزاه الواسع والذى يهدف إلى تنمية إدراك الإنسان بعالمه وزيادة قدرته على التكيف مع متغيرات هذا العالم وحقائقه ، وشق مساره المتميز فى درب الحياة والتزويد بروح المشاركة الإيجابية لإحداث مايراه لازما فى عملية التغيير المجتمعى ، إن أسلوب التعلم بالاكتشاف هو العلاج الواقى من آفة التلقى السلبى التى أحدثتها الأساليب التلقينية التقريرية التى تميل نحو إطلاق الأحكام القاطعة وتقديم الحلول الجاهزة وتتحاشى الخوض فى القضايا الخلافية التى تحتمل تعدد الآراء واختلاف وجهات النظر ، إنه ينمى الإحساس بالمشاركة ويدعو القارىء إلى إعمان الذهن فيما سبق وفيما هو قائم حتى يمكنه بالتالى توقع ماسيجىء وتهيئة نفسه له ، وكلنا يدرك أن غياب روح المشاركة هو أحد

القسمات البارزة فى أزمتنا التربوية والثقافية والاجتماعية والتى لابد للعمل الروائى أن يتصدى لها بكل الوسائل الممكنة .

من وجهة نظر أخرى يمكن اعتبار كولاج **صنع الله** المعلوماتى نوعا من «**تداعى الذاكرة المجتمعية**» يذكرنا بقرينه على مستوى **الذاكرة الفردية** كما عهدناه فى أعمال **فرجينيا وولف وجيمس جويس** ، وسنحاول هنا إقامة مقارنة سريعة بين تداعى الذاكرة الفردية ، أو **المونولوج الداخلى** ، وتداعى الذاكرة المجتمعية كما وردت فى «**ذات**» :

لقد تم اللجوء إلى أسلوب المونولوج الداخلى فى رأى سيدنى بولت(١) بغية التركيز على الذات الإنسانية الممثلة فى شخوص العمل الروائى والتى تتعرض لضغوط اجتماعية هائلة يعجز عن التعبير عنها أسلوب **التوصيف الاجتماعى** socio-descriptive الذى ساد الرواية التقليدية ، هذا باختصار ما قيل عن هدفه أما أسلوبه فهو شارد غير موجه يتم على مستويات وعى متفاوتة تختلف فيها درجة التركيز على موضوع معين أو عدة موضوعات يتطرق إليها تيار المونولوج الداخلى فى الوقت نفسه ، إن غاية الكاتب هى الكشف عما بعقول شخصياته والإفصاح عن ردود أفعالهم ومواقفهم تجاه الأحداث المختلفة والقضايا العديدة التى يطرحها العمل الروائى ، وفى رأى البعض أن نجاح أسلوب المونولوج الداخلى مرتبط بقدرة الكاتب على إعطاء الإحساس لقارئه بأن هذا الفيض من الأفكار والخواطر المتداعية لم يوضع من أجله تحت فعل مخطط مسبق بل هو يرد إلى مسار القص الروائى بصورة طبيعية عشوائية غير مقصودة .

فى المقابل ، يركز أسلوب تداعى الذاكرة المجتمعية على العلاقة التى تربط بين الذات الإنسانية والبيئة الاجتماعية التى تعيش فى ظلها ، وعلى عكس المونولوج الداخلى فإن تُداعى الذاكرة المجتمعية فى «ذات» **صنع الله** جاء «مغرضا» انتقائيا محكما مستهدفا القارىء بشكل صريح ومباشر ، فهو ليس تسكعا عشوائيا بل إبحارا دقيقا موجها فى بحر المعلومات حددت تفاصيل مساره بكل دقة . هناك سمة مشتركة بين تداعى الذاكرة الفردية والمجتمعية ألا وهى خاصة **التقطع وعدم الاستمرارية** discreteness ، وكولاج **صنع الله** عبارة عن دفق (**كوانتم**) معلوماتى متراكم يقوم بعملية التدليك الذهنى النشط لحث قارئه على تحديث رؤيته وتمييز الفروق بين مايبدو متجانسا وإقامة علاقات الترابط بين مايبدو متفرقا متباعدا . إن الدفق المعلوماتى المتوالى والمصوَّب بدقة يحاول أن يقتلع المسلمات المستقرة من جذورها ، وأن يجتث طبقات الغشاوة الكثيفة التى تكلّستْ فوق مسام وعيه ليعيد للقارىء قدرته على الرؤية النافذة ويزيد من مناعته ضد تيارات الإعلام الفاسدة .

لقد أضافت «ذات» عنصرا آخر من عناصر بناء العمل الروائى يمكن أن ينصهر مع عناصر أخرى ، مولداً أشكالا مبتكرة للعمل الروائى ، فربما نرى عن قريب أعمالا يمتزج فيها أسلوبا تداعى الذاكرة الفردية وتداعى الذاكرة المجتمعية مع الأسلوب السردى المعتاد ، ويبدو لى أن محاولة **صنع الله** فى «ذاته» ماهى إلا مجرد بداية فربما سعى هو أو آخرون من بعده إلى تجميع مقتطفاتهم من موارد معلوماتية مختلفة شاملة الكتب والمراجع وبنوك المعلومات وما شابه ، متجاوزا حدود المكان لنجد مقتطفات من «**واشنطن بوست**» بجانب مقتطفات من «**عكاظ**» ، وربما يسعى أيضا إلى تعميق بعده الزمنى لنجد أقوالا لمارتن لوثر متبوعة بأقوال

للغزالى أو مقتطفات من كتاب سيبويه ملحوقة بمقتطفات من نظرية النحو لتشومسكى ، أو أخبار عن تنظيم الجهاد مسبوقة ببعض الحقائق التاريخية عن محاكم التفتيش ، بل وربما ضحى المبدع الروائى بالتسلسل الزمنى المنطقى chronological ليعيد ترتيب الفسيفساء المعلوماتية محدثا فوضى زمنية مثيرة وهو مايعرف حاليا باسلوب الخلط الزمنى time scrambling فى أشكال ظاهرها العبث وباطنها السعى الجاد لإبراز الحقيقة وتعميقها وتوسيع نطاق الإدراك والربط بين الأحداث التى ربما تبدو متباينة على السطح .

وعليه ، فنحن هنا بصدد سؤال أساسى عن طبيعة المادة التى يبنى منها العمل الروائى ، وهو سؤال يذكرنا بما دار على صعيد فن النحت الذى تخلص من التزامه بعدد محدود من مواد التشكيل مثل الجبس والحجر والبرونز والخشب والتى تشمل حاليا حديد الخردة والدوبار والقماش والزجاج وما شابه ، بل تجاوزت متحركات النحت هذا كله لتشمل أيضا المحركات والروافع والتروس والأضواء الكهربية .

يرتبط هذا السؤال ارتباطا بما يجرى حاليا من تجارب لإحداث تغيير جذرى فى شكل الكتاب التقليدى ، وذلك باستخدام الأساليب الحديثة التى تتيحها تكنولوجيا المعلومات والكمبيوتر . إن الهدف الرئيسى هو تخليص المادة المطبوعة من «الاستاتيكية» التى لازمتها قرونا منذ اختراع جوتنبرج لآلته فى القرن الرابع عشر وها نحن نسمع عن الكتب الناطقة ، والكتب الديناميكية التى تقدم مادتها بصورة حية تمتزج فيها النصوص مع الصور المتحركة مع الأصوات فى مزيج معلوماتى مكثف أطلق عليه البعض مايمكن أن نسميه «النص الفائق» metatext . فى ظل هذه التغيرات الجذرية بات من الضرورى أن يتزوّد المؤلف العربى بنظم معلومات حديثة تؤازره خلال عملية التأليف حيث أصبح كم المعلومات والمعارف التى يحتاجها لصنعته من الضخامة بحيث تعجز الذاكرة البشرية والأساليب اليدوية عن ملاحقته ، وقد ظهرت حديثا عدة نظم باللغة الإنجليزية لدعم المؤلف author support systems تتيح له فورية استرجاع المعلومات والمعارف من المعاجم والقواميس والموسوعات الثقافية وبنوك المعلومات والعديد من الوسائل العملية لتبويب عناصر المعلومات وإعادة ترتيبها ومزجها ، لقد دفعنى إلى الإشارة إلى ذلك تقديرى لحجم الجهد اليدوى الهائل الذى بذله صنع الله فى تصنيف وتبويب قصاصاته وتحليل مادتها .

دعنا الآن ننتقل بحديثنا إلى بعض جوانب قضية ثنائية البنية الروائية وتوازيها وكيف تعمل آليات الترابط والتآخى السياقى عبر عناصر هذه الثنائية ومستوياتها المتوازية : تبرز قضية الترابط السياقى بشكل أوضح مع تعدد البنى وتوازيها داخل إطار العمل الروائى ، ولابد من النظر إلى الترابط السياقى بصفته حصيلة التفاعل بين العمل الروائى ، وشكله ومضمونه ، وخلفية قارئه وقدرة هذا القارىء على التحليل والتركيب والربط والاستقراء والاستنباط . إن التوازى فى إطار العمل الروائى له مستوياته ومظاهره المتعددة ؛ فمن توازى الألفاظ ، إيقاعها ومعانيها ، إلى توازى الجمل ، تراكيبها ومدلولاتها ، إلى التوازى السياقى الشامل بكل مايتضمنه من مواضيع وبنى منطقية ، ويمكننا تصنيف مستويات التوازى المختلفة فى «ذات» إلى :

– تواز داخلى داخل فصول السرد وفصول القصاصات كل على حدة .

— توازى «**طوبوغرافى**» بين فصول السرد وفصول المقتطفات .

— توازى بين «ذات» ككل وخارجها .

— على المستوى الأول نرى أن حياة «ذات» بطلة روايتنا قد توازت مع عدة حيوات لشخصيات أخرى ، ويعمل التوازى هنا على تأكيد المسار المحورى لعالم «ذات» وإبراز مواضع الاختلاف والالتقاء مع العوالم الأخرى ، ويمكن القول إن المواجهة المطردة بين حياة «ذات» وحياة «**عبد المجيد**» هى نوع من التوازى الذى يعبر عنه فى الهندسة الفراغية الخطين الشماليين اللذين يستحيل التقاؤهما .

فى رأيى أن تيار الترابط السياقى المستتر الذى يسرى عبر فصول السرد وفصول المقتطفات — رغم ظاهرية انفصالهما — هو صلب عملية الترابط وأكثرها إثارة للفكر والتعمق . لقد ارتكزت آلية الترابط على مظاهر التقابل العديدة بين مايجرى على مستوى **الماكرو** ومايترتب على ذلك على مستوى **الميكرو** ، ففساد المجتمع وتدهوره يقابله تهرؤ الشخصيات وضياعها والتضليل الإعلامى فى إحلاله الزائف مقام الحقيقى ، قابله — كما قال أستاذنا د. على الراعى — انعدام التواصل بين الرجال والنساء ولجوء الرجال والشباب إلى شرائط أفلام الجنس والاعتماد على أنفسهم (الزائف مقام الحقيقى مرة أخرى) . ويمكن تتبع مظاهر هذا التقابل على مستوى العبارات نفسها فالعبث الاجتماعى والفوضى الضاربة فى أركانه يقابلها الخلل المنطقى الذى تلحظه فى عدد غير قليل من عبارات الرواية :

ص ١٧ : كان قد نجح لتوه فى عدم التقدم لامتحان التخرج من كليته

ص ١٨ : وفى قسم لايتطلب اية موهبة على الإطلاق ، لأنه كان مسئولا عن متابعة وتقويم عمل الجريدة كله .

ص ١٧٨ : على اثر الانتهاء من تركيب ساعات ضخمة فى ميادين مصر الجديدة فوق خوازيق من البلاستيك توطئة لإزالتها (الساعات والخوازيق) .

قد يتجاوز التوازى حدود العمل الروائى إلى ماهو خارجه ، فتوازت «ذات» **صنع الله** مع السيرة الشعبية للأميرة «**ذات الهمة**» وهو مايذكرنا بتوازى «**يوليسيس**» **جيمس جويس** مع ملحمة **هوميروس** من حيث تتالى الفصول وأوجه التشابه بين الشخصيات والأماكن ، وقد رأى البعض التوازى الخارجى بمثابة خريطة يهتدى بها القارىء فى غابة القراءات المتعددة والممكنة للعمل الروائى الواحد ، إنه يكثف دلالات الأحداث ويعمق أبعاد الشخصيات ، ويضفى على التجربة الإنسانية استمرارية وعمقا مخلِّصا العمل الروائى من إسار الزمن المحدد الذى تدور أحداثه فى نطاقه .

إن ثنائية البنية وتعددها وتوزايها ليست شيئا طارئا على العمل الفنى ، وقد كانت الموسيقى **البوليفونيك** والشعر والسينما من الفنون السباقة إلى ذلك ، بل تجاوز البعض ذلك ساعيا إلى إقامة أوجه عديدة للتوازى بين أنواع الفنون المختلفة وبينها وبين العلوم الرياضية والطبيعية ، وأشير هنا إلى كتاب «**دوجلاس هوفستادر**» الذى قدم فيه بحثا مثيرا ومستفيضا عن أوجه التوازى بين موسيقى «**يوهان سلبستيان باخ**» وأعمال الحفر للفنان الهولندى «**إم . سى . إيشر**» وبين نظريات عالم الرياضيات المنطقية الألمانى «**كيرت جودل**» . وقد صاغ **هوفستادر** كتابه على هيئة بنية ثنائية متوازية تتكون

وحدة بنائها من فصل حوارى بين شخصيتين أسطوريتين يتبعه فصل تحليلى يتناول بعض المفاهيم التى وردت فى الفصل الحوارى ، لينطلق منها موضحا ومؤكدا علاقات التوازى بين الموسيقى والتشكيل والرياضيات المنطقية . هناك اختلافان أساسيان بين توازى البنية عند «هوفستادر» وتوازيها فى «ذات» صنع الله ، أولهما أن بحث الأول يقع فى نطاق التحليل العلمى الذى يقبل بحكم طبيعته تعدد أشكال الصياغة مقارنة بالعمل الروائى التى تحكم أشكالَ صياغته كثير من الأعراف المستقرة ، أما ثانى هذين الاختلافين ، وهو الأهم فى رأيى ، إن هوفستادر قد أقام علاقات ترابط صريحة بين فصل الحوار وفصل التحليل اللاحق به فى حين لم يَسْعَ صنع الله إبراهيم لإقامة علاقات سافرة ، أو شبه سافرة ، لإحداث ترابط سياقى بين فصول المقتطفات وفصول السرد ، (اللهم إلا فى موضعين بين الفصل ١٤ : مقتطفات الذى ركز على بعض مانشر عن الأغذية الملوثة والفصل ١٥ : سرد الذى أشار إلى مخاوف إحدى شخصيات الرواية من بعض التغيرات الجسمانية والفسيولوجية التى طرأت عليه والتى خشى أن تكون من مسئولية الدجاج الملوث ، وموضع آخر أشار إليه فاروق عبد القادر بين الفصل ٦ : مقتطفات الحافل بأخبار الإسكندرية ومشكلة الصرف الصحى بها يتلوه فصل سردى تذهب فيه «ذات» للإسكندرية لتلتقى بأصدقاء قدامى) .

---

١ — Sydney Bolt, A Preface To James Joyce (London) Longmab, 1981, pp. 181-182.

حسن البنا عز الدين



الجواد الخشبى ذو البسمة الغامضة
رؤى أجنبية فى أدب نجيب محفوظ

مع نجيب محفوظ فى جامعة روتشستر*

أتيحت لى فرصة تدريس الأدب العربى الحديث فى جامعة روتشستر Rochester بالولايات المتحدة الأمريكية فى العام الدراسى ١٩٩٢/٩١ . فكان أن اخترت أن أدرِّس فصلا عن القصة المصرية الحديثة فى ربيع العام الحالى ، وكان نصيب **نجيب محفوظ** فيما اخترته من مواد مترجمة إلى الإنجليزية رواية **ميرامار** وقصة قصيرة من « **تحت المظلة** » بعنوان « **الحاوى خطف الطبق** » . وقد استمتع طلابى [فى الحقيقة كانت هناك تسع طالبات وطالب واحد] من بينهم طالبتان مصريتان تدرسان بهذه الجامعة ، استمتعوا جميعا بقراءة هذين العملين **لمحفوظ** إلى جانب أعمال أخرى **لإدريس وبهاء طاهر ويحيى حقى وإبراهيم أصلان** وغيرهم . أما متعتى فى تدريس القصة المصرية لطلاب معظمهم أمريكان فكانت لا توصف ؛ إذ كنت أكتشف - أنا نفسى - فى كل مرة نناقش فيها أحد هذه الأعمال جوانب جديدة وأعيد اكتشاف بعض هذه الأعمال من خلال قراءتها بالإنجليزية [وقد حرصت على أن يكون الأصل العربى أمامى أثناء المناقشة مع الطلاب*] - وهو أمر أعطى حيوية للحوار بينى وبين طلابى .

ما يهمنى هنا هو أن أشير إلى تجربة طريفة قامت بها إحدى الطالبتين المصريتين مع طالبة زميلة لها أمريكية [فى الحقيقة من أب هندى وأم لبنانية لكنها أمريكية المولد والنشأة] . وهذه التجربة عبارة عن بحث نهائى للفصل اشتركت فيه الطالبتان اللتان تهويان الكتابة الإبداعية . كان بحثهما الذى

قررتا أن تشتركا فيه هو كتابة فصل إبداعى تكملةً لرواية **ميرامار** ، بحيث تكون **زهرة** هى مِحْوَرَهُ والمتكلمة الرئيسية فيه ، أُسْوَةً **بعامر وجدى وطلبة مرزوق وسرحان البحيرى ومنصور باهى** . وقد تحمستُ ورحّبتُ بالفكرة ووافقتُ عليها . ولكنى عندما قُدِّمَ لى البحث أو الفصل الجديد **لميرامار** أصابتنى للوهلة الأولى خيبة أمل ونسيت ما ينبغى عَلَيَّ أَنْ أَتَحَلَّى به من موضوعية بوصفى أستاذاً للمادة . أما سبب خيبة الأمل فلم يكن ضعف مستوى الكتابة لدى الطالبتين ، بل كان أنهما ببساطة جعلتا من **زهرة** – أو فصلها – الجديد – جاسوسة ! أَىْ نَعَمْ جاسوسة أرسلتها الحكومة – حكومة الثورة – للتجسس على نزلاء بنسيون **ميرامار** . وقد اعترفت **زهرة** فى فصلها الجديد بهذا صراحة ، وكانت باردة جداً فى اعترافها ، بل ومقنعة كذلك . فلم يُفَد غضبى لافتقادى الصورة التى كونتها عند قراءتى لميرامار عن **زهرة** ورسختها **شادية** – فى الفيلم المأخوذ عن الرواية – فى ذهنى كنت أشعر أن هذه الصورة المثيرة للإعجاب **لزهرة** بوصفها فتاة مصرية حقيقية ، تصمم على التعلم والنمو ومقاومة قهر الجد والمجتمع والرجال بخاصة من حولها ، تتعرض للتشويه . وكنت أتساءل عما يمكن أن تقوله **شادية** لو عُرِض عليها أن تقوم بالدور نفسه فى صورته الجديدة .

ولكن بالكلام مع بعض أساتذتى وأصدقائى الكبار حول هذا « الموقف » من طالِبَتَيَّ تجاه **زهرة** ، استطعت أن أتبين وجهة نظر أخرى فى الموضوع مؤداها أن زهرة – على المستوى الفنى الرمزى – قد تمَّ استغلالها من قبل الثورة مرتين على الأقل . المرة الأولى وضعتها الثورة فى الرواية الأولى [نص محفوظ] فى مهب الريح ، حيث طمع فيها الكل واستغلها الجميع ، وتُرِكَتْ فى النهاية لشأنها متعلقة بخيوط واهنة من الأمل فى حياة أفضل . والمرة الثانية [فى نص الطالبتين] عندما جعلت الثورة منها جاسوسة ترصد تحركات نزلاء البنسيون المشكوك فى ولائهم للثورة بطريقة أو بأخرى . إن **زهرة** – فى دورها الجديد – ممثلة للثورة ورمزاً لها ، استطاعت بالفعل أن تؤدى دورها بحنكة تحسد عليها ؛ فقد وقع فى هواها كل النزلاء ، أو لنقل إنهم انخدعوا فيها انخداعاً .

ولكن كى يكتمل دورها الروائى الجديد ، سعت الطالبتان إلى إضفاء طابع الحركة والتوتر على **زهرة** ، حيث تقع فى حب **منصور باهى** الرومانسى الحالم والفاشل فى حبه لزوجة أستاذه المسجون ، وتقرر**زهرة** الاستقالة من عملها مع الحكومة وتتزوج من **باهى** ، وتستقيم وتتوب عن الجاسوسية ! وأنا أتساءل : تُرَىٰ هل ينصلح حال **منصور باهى** فى حياته الجديدة ودوره الجديد ؟ والسؤال الأخير : ما رَأْيُ المؤلف الأصلى **نجيب محفوظ** فيما فعلته تلميذتَيَّ ببطلته **زهرة** ؟ أغلب الظن أنه – لو علم – سوف يبتسم ويقول برحابة صدر الفنان : « ممكن برضه .. ليه لأ ! » .

على أى حال مازلت لا أستطيع – بحكم كونى من جيل الثورة – أن أتخيل مصير **زهرة** جاسوسة ، إلا على نحو مشابه لمصير **زينب دياب فى الكرنك** وقد رضيت أن تعمل جاسوسة **لخالد**

صفوان على زملائها . أما أن تصبح سعيدة وتستقيل وتتزوج ممن تقرر وتترك لشأنها ، فهذا يدل على نفاذ بصيرة لا يمتلكها إلا مَنْ لم يقع أسيراً فى حضن الثورة من الأساس .

يترك **محفوظ** أبطاله غالبا فى مفترق الطرق ، ويتم الخلاص عادة من خلال الحب والفن كما يتجلى ذلك فى قصة « **الحاوى خطف الطبق** » من مجموعة « **تحت المظلة** » ولكن متاعب الطريق (وهى عبارة تذكرنا **بالمازنى** رحمه الله) لا حصر لها أمام الإنسان والفنان على السواء . والمشكلة الأساسية كيف يكون الإنسان نافعا ؟ وماذا عن الأحلام التى يجد نفسه مستسلما لها بكليته ، وفيها الفروسية وزينة البنات والغول ، أى الحب والصراع . الإنسان هنا - كما يقول **محفوظ** - ينسى جوعه ومخاوفه ويستند « إلى جدار أثرى كان يوماً ما مبنى لبيت المال ومقراً للقاضى ، ... » فى إشارة مألوفة أيضا إلى العدل الاجتماعى الذى يفتقده بطل **نجيب محفوظ** افتقاداً تاريخيا وآنياً ، وإلى الموقف الوجودى لهذا البطل بمأساته التى لخصها **محفوظ** فى تلك اللوحة التى تمثل طفلا يركب « **جواداً خشبياً ويتطلع إلى الأفق .. وفى عينيه شبه بسمة غامضة . وها هو الأفق ينطبق على الأرض من أى موقف ترصده . فيا له من سجن لا نهائى** » (الشحاذ ص ٣ عن **التواتى** ، دراسة فى روايات **نجيب محفوظ** ... ص ٨٢) .

احدى عشرة مقالة بالإنجليزية عن نجيب محفوظ

لعل اختيارى لعنوان المقالة الحالية قد اتضح الآن . ولكن هذه المقالة فى الحقيقة سوف تركز الآن على عرض لكتاب بالإنجليزية صدرت طبعته الأولى العام الماضى (١٩٩١) عن دار نشر Three Continents Press فى واشنطن العاصمة ، بتحرير تريفورلو جاسيك Trevor le Gassick والكتاب بعنوان "Critical Perspectives on Naguip Mahfouz" مما يمكن ترجمته بشىء من التصرف بـ « **رؤى نقدية فى أدب نجيب محفوظ** » ومحرر الكتاب أستاذ للأدب العربى الحديث فى جامعة ميشجان ، وكان له شرف تقديم محفوظ إلى الجمهور الغربى من خلال مقالته عن **الثلاثية** عام ١٩٦٣ ، وترجمته « **لزقاق المدق** » إلى الإنجليزية ١٩٦٦ . وقد ترجم فيما بعد « **اللص والكلاب** » بالاشتراك مع **مصطفى بدوى** (١٩٨٤) . بالإضافة إلى ذلك ، ترجم قصصا أخرى من العربية ، تشمل أعمالاً **ليوسف إدريس ، ويحيى حقى ، وإحسان عبد القدوس ، وحليم بركات ، وإميل حبيبى ، وسحر خليفة** . وهو كذلك مؤلف لكتاب بعنوان « **موضوعات رئيسية فى الفكر العربى الحديث** » و« **تقرير دفاعى عن أحمد عرابى** » ، بالإضافة إلى مقالات عدة فى الأدب العربى الحديث .

وما يلفت النظر فى الكتاب لأول وهلة أنه يحتوى على ثمانى مقالات لكتاب عرب ومصريين من بين المقالات

الإحدى عشرة التى احتواها الكتاب والمقالات « العربية » بعضها مترجم حقا من اللغة العربية مثل « **نجيب محفوظ والقصة القصيرة** » **لأحمد محمود عطية** (ص ٩ – ٢٥) ، وفصل « **المكان فى ثلاث روايات لنجيب محفوظ** » وهو مأخوذ من كتاب **مصطفى التواتى** ، دراسة فى روايات نجيب محفوظ الذهنية : « اللص والكلاب » – « الطريق » – « الشحاذ » (ص ٧١ – ٨٣) . وقد صدرت طبعته الأولى فى أغسطس ١٩٨٦ عن الدار التونسية للنشر . وكذلك فصل « **دور نجيب محفوظ فى السينما المصرية** » **لهاشم النحاس** (ص ١٦٣ – ١٧٣) .

أما مقالة **إبراهيم الشيخ** عن « المرأة المصرية كما صورتها الروايات الاجتماعية لنجيب محفوظ » أو « صورة المرأة فى روايات نجيب محفوظ الاجتماعية » (ص ٨٥ – ٩٩) فقد رأيت كتابا بالعربية عن الموضوع ذاته ، ولذلك سوف أحصر كلامى حول مقالات وفصول غير متاحة للقارىء المصرى وأتجنب تلك التى يسهل على هذا القارىء أن يصادفها بالقاهرة . وكذلك سوف أتجنب مقالة **روجر آلان** عن المرايا (ص ١٣١ – ١٥٠) لعلمى أن زميلا وصديقا يعد لإبداع مقالا عن المرايا من خلال مقالة آلان وغيره عن المرايا .

ومحرر الكتاب **تريفور لوجاسيك** يبدأه بمقدمة (ص ١ – ٨) وينهيه تقريبا بمقالة عن « **الكرنك** » (ص ١٥١ – ١٦٢) وقد نشرها فى ربيع ١٩٧٧ . فى المقدمة يعرِّف **بنجيب محفوظ** الإنسان والفنان ، ويشير (ص ٤) إلى أن النقاد عجزوا عن تقديم شرح مقنع لتوقف **محفوظ** عن الكتابة عقب ثورة ١٩٥٢ وتأسيس النظام القائم على العسكرية فى عهد **عبد الناصر** . ولكنه يقول إن **محفوظ** ما إن استأنف النشر فى ١٩٥٩ حتى قدَّم كتابات كثيرة تَلَتْ تلك السنة . وهو يعلِّق على « **تحت المظلة** » التى كتبها **محفوظ** بعد يونيو ١٩٦٧ بأنه « مهما تكن تفسيرات الرموز المتعددة التى تحتويها [قصة العنوان] ، فهى إصرار على أن الخوف من التورط أمر جدير بالازدراء وغير منتج . وهذا هو الموضوع الذى كان قد عالجه فى وقت سابق فى « **أولاد حارتنا** » ، وهو موضوع مركزى فيما يتصل بالرسالة التى ينقلها **محفوظ** فى عمله إلى قرائه » (ص ٥) . وقبيل نهاية المقدمة يرى **لوجاسيك** أن **محفوظ** بأعماله التى تزيد على الخمسين ، وبحصوله على جائزة نوبل فى الآداب ، وبعمره الذى يناهز الثمانين ، قد تجاوزت شهرته بوضوح شهرة الكاتبيْن المصريَّيْن الراحليْن **طه حسين وتوفيق الحكيم** اللذين كانا على المستوى نفسه من الإنتاج والاستمرار . وأعمال **محفوظ** تتميز برحابة موضوعاتها ، وبالحساسية والشجاعة اللتين يتناول محفوظ من خلالهما الموضوعات الأساسية لعصره . وبرغم السياق المصرى المحدد لأعمال **محفوظ** ، فإنها بحق جاذبية وصلة تمتد إلى أكثر من ثقافتين ، وهى لهذا جديرة تماما بقراءة على مستوى دولىّ » (ص ٧) .

ومقالة **ماريوس ديب** عن « **زقاق المدق لنجيب محفوظ** : تحليل اجتماعى – ثقافى » (ص ٢٧ – ٤٨) ، وقد نُشِرتْ أساسا فى ١٩٨٣ بالإنجليزية . ويشير الكاتب فى بداية مقالته إلى أن قدم هذه الرواية التى صدرت ١٩٤٧ ، قد جعل أعمال **محفوظ** التالية تغطى عليها . وبالتالى ، صار هناك ميل بين الباحثين إلى تحليل « **زقاق المدق** » من حيث هى رواية تتناول مبدئيا مشكلة الفقر فى أحد أحياء القاهرة القديمة ، وإلى أن يتجاهلوا الأبعاد الاجتماعية – الثقافية للعمل . وهو يذهب إلى أنه برغم

التصوير الواقعي للزقاق ، فإن الرواية تعالج موضوعات (تيمات) تتجاوز البيئة القاهرية ، وترتبط بمصر إنْ لم يكن بالشرق الأوسط كَكُلٍّ . (ص ٢٧) .

وديب يقرر أنه يميز في هذه الرواية الانقسام بين العالم التقليدي والعالم الحديث في مصر خلال الأربعينيات ؛ ففي الرواية إعادة تمثيل لثنائية الشرق - الغرب ، وللقيم التي تلحق بهذين العالمين ، سواء على مستوى جمالي أو اخلاقي . وعلاوة على هذا ، فإن الفحص الدقيق لـزقاق المدق يكشف عن الاستخدام المعقد والبارع للرموز : وعن السخرية لـدى محفوظ في عـرض هذه المـوضوعـات . (ص ٢٧) . ومن الطريف أن كاتب هذه المقالة يبين من خلال أدلة داخلية من الروايـة ، عدم قيـام زعم الناقـد المصري غالي شكري في « المنتمي » بأن « زقاق المدق » كتبـت خـلال سنتـي ١٩٤١ - ١٩٤٢ ، عـلى أسس صحيحة . (انظر ص ٢٩ - ٣٠) .

والسؤال الأساسي الذي يطرحه ديب هو أنه إذا كان العالمان في الرواية ، عالم الزقاق وعالم ما وراء الزقـاق ، مختلفـين إلى حـد كبـير في طبيعـة الحيـاة ، والمـلامـح الجسمـانية والقيم الجمـالية ، فهـل يستطيع المـرء أن يستنتج أن أحد العالمين أفضل أخلاقياً على نحـو ما من الآخر ؟ إن محفوظ ، في تناوله لشخصياته هنا ، لا يترك شكاً في أن كلا العالمين يقفـان على أرض مشتـركة ، من الناحية الأخلاقية . (ص ٣٢) . فنجيب محفوظ يخبرنا أن عـالم الزقـاق ليس أفضل من عـالم ما وراء الـزقاق أخلاقيا . « فليس ثمة ميل رومانتيكي [لدى محفـوظ] للزعم بأن « القوم البسطاء ذوو صفات اخلاقية خاصة على حساب بقية الخلق » (ص ٣٢) . ويصل ديب إلى قناعته النهائية بـأن الشخصيات الـرئيسية عـلى عكس الرأي السائد بأن الظروف الاجتماعيـة العامـة وظروف الفقر بخاصة قد سحقتهم - كانت مسئولـة مسئوليـة كاملة عن أفعـالها » . وهـو يحلل الشخصيـات من هذا المنظور ، ويقسو في هذا على حميدة التي يرى أنها كانت تأمل أن ينتهي الصراع بين عباس وفرج بـأن يدخـلا السجن وربمـا هلكا ، وبـالتالي سـوف تستعيد حـريتها وتستأنف مهنتها . (ص ٣٣) . حتى أنتِ يـا حميدة ! هل حقا قصد محفوظ صانعك أن يحطم الجو الأسطوري الـذي يحيط بالحي القـاهري القـديم بوصفـه تجسيداً للأصالة المصرية من خلال لفت أنظارنا أوّلاً ، إلى عـدم جمال هذا الحي على الإطلاق ، وثانيا ، إلى افتقاده الملحوظ لأي قيم أخـلاقية مخلِّصـة مطهرة ... ! وهـل « يـريـد محفوظ أن يخبرنا أن الزقاق ليس إلا « حارة سد » - حرفيا ومعنويا - وأن الحل الوحيد هو تحرير الإنسانية من عالم زقاق المدق . ومهما يكن من أمر ، يبدو محفوظ متشائما بخصـوص هذه الإمكـانية ، بمـا أن « الزقـاق الأبدي » لا يمكن أن يختفي ولا أن ينزاح بعيـداً ، وأن الفجوة التي تفصله عن بقية العالم سوف تصبح أعظم من ذي قبل » ؟ (ص ٣٤ - ٣٥) . ترى هل يدافع محفوظ عن « نسائه » و« زقاقه » إذا سألناه رأيه أم سوف يبتسم كالعادة ؟!

لعل المقالة التالية تكون أرحم قليلا وإن كان العنوان لا يطمئن ؛ فهـو « الخلاص و[البطـل] السلبي » أم أقول «[البطل] العدمي أو غير الإيجابي » . على أي حال هـو أو هـي شخصيـة تنطـوي عـلى النفي والإنكـار "Negativist" . والكـاتب موسى خـوري نشر مقـالتـه بالعربية في دورية اسمها « المواكب » عدد يونيو ١٩٨٩ ، وترجمها لوجاسيك محرر الكتاب الحالي . وهي تقـع هنا وبين صفحتي ٣٧ و٤٩ .

ويقرر **خورى** فى البداية أن الطبقة البرجوازية الصغيرة الصاعدة تلعب دوراً مهماً فى أعمال **محفوظ** فى الخمسينيات من هذا القرن . وهو ، برغم اتفاقه على تقسيمات النقاد لأعمال **محفوظ** ، يتفق مع **محمود أمين العالم** فى حذره من أن تحبس هذه الأعمال فى تقسيمات صارمة ، الأمر الذى يمكن أن يُغفِلُ ما يوجد بين تجديد **محفوظ** فى إبداعه وأعماله التقليدية من صلات . (ص ٣٧) .

وخورى يفحص أربع روايات من تلك « المرحلة الاجتماعية » ، وهى **القاهرة الجديدة** ١٩٤٥ ، **وخان الخليلى** ١٩٤٦ ، **وزقاق المدق** ١٩٤٧ ، **وبداية ونهاية** ١٩٤٩ . وهى يرى أن هذه الروايات تثير على نحو خاص العلاقة المعاصرة بين الطبقة البرجوازية الصغيرة الصاعدة والطبقات الحكومية والعليا ، تلك العلاقة أو العلاقات الطبقية التى تطورت عن الأحداث التاريخية والسياسية عقب الحرب العالمية الأولى وثورة ١٩١٩ المصرية .

إن تعاطف **محفوظ** وانغماسه فى البرجوازية الصغيرة يتضح من وصفه الدقيق لها فى هذه الروايات الأربع . وبالطبع فإن البرجوازية الصغيرة تقف فى وسط الطريق بين الطبقة العاملة المضطهدة ، والمتجذرة بقوة فى التقاليد والقيم الموروثة ، والتى يمثل بقاء هذه القيم همَّها المحورى ، والطبقة الغنية ، وهى طبقة يصورها **محفوظ** من حيث حرصها على قطع صلتها بكل القيم والتقاليد فى سعيها نحو المادية . والبرجوازية ، بعد أن حصلت على قدر أساسى من الأمان ، تأمل فى أن تتحرك نحو الطبقة العليا إلا أنها تُـرَدُّ على أعقابها من خلال القيم التى تتقاسمها مع الطبقة الدنيا . إنها تظل متعلقة باقتناعها بأن قيما بعينها يجب أن يُحافَظ عليها إذا كان « العدل الاجتماعى » أن يتحقق . و« العدل الاجتماعى » هو الشعار الذهبى للبرجوازية الصغيرة الصاعدة .

وبسبب هذه الخصيصة ، تمثل هذه الطبقة مِحَكاً متميزاً يمكن عليه اختبار ثبات بعض هذه القيم ونفعها . أما احتكاكها بالطبقة العليا فهو تعبير عن صراعها مع هذه القيم . والصراع الناتج يخلق شخصيات غير مستقرة ومضطربة القيم ، لأنها « نتيجة للبناء الاجتماعى على وجه العموم » ، و« للرؤى والتطلعات » التى تنميها البيئة الاقتصادية . إن هذا الاضطراب هو الذى يراه **محفوظ** الأساس الحقيقى لمأساة هذه الشخصيات . (ص ٣٨) .

ويحلل الكاتب شخصيات الروايات الأربع من هذا المنظور ، وينتهى إلى أن ما تتقاسمه كل هذه الشخصيات هو الحرمان أو العوز الاقتصادى ونضالهم – وكل على طريقته – من أجل الحصول على « **طريق الخلاص** » كى يتغلبوا عبره على واقعهم الاجتماعى والاقتصادى (ص ٤٢) .

ولعل دراسة حسن الشامى عن « البنية التقليدية للعواطف فى **ثلاثية نجيب محفوظ** : تحليل سلوكى » (ص ٥١ – ٧٠) وقد نشرت فى ١٩٧٦ – تكون من أكثر مقالات الكتاب الحالى جدة وطرافة . والدراسة عبارة عن تناول أدبى لظاهرة تزامن الأخ – الأخت فى الثقافة العربية . والكاتب قام ببحث نفسى عن الموضوع نفسه ونشره فى سنة ١٩٧٣ ، كما يقول فى هامشيه الأول والخامس عشر عن عنوان مقالته الحالية ، وعن هدفه من دراسته .

وهو يقرر أن دراسته تحليل إدراكى سلوكى للثلاثية ؛ فهى تؤمن بحقيقة أن الأفعال الإنسانية استجابات لدوافع بعينها . وهو يحاول أن يثبت أن القوة الحافزة الأساسية التى يستجيب لها كمال فى الثلاثية (أو محفوظ نفسه) هى رابطة عاطفية قوية يكنها لأخته عائشة . وهذه الرابطة ، بوصفها خاصية نفسية ، مستقرة ، ومطروده ومتغلغلة على نحو كامل على مدى الأعوام السبعة والعشرين فى الرواية . وهذه الخاصية الشخصية اكتسبها كمال خلال طفولته . وهى تكشف عن عدد من السمات السلوكية الأساسية : ١ - فهى لا تتغير تغيراً جذرياً خلال حياة كمال ، ولهذا فهى مستقرة ؛ ٢ - وهى متطابقة مع العواطف الأخرى المصورة فى العمل ولهذا فهى تتميز بالاطراد : و٣ - هى تميل أن تؤثر على حياة كمال فى مواقف مختلفة ولهذا فهى متغلغلة كذلك . وعلى نحو أكثر أهمية ، تبين الدراسة أن الثلاثية تكشف عن كل السمات الأساسية لشريحة مهمة من الحكايات الشعبية المصرية والعربية . وليس هذا لأنها تصف الأحياء الشعبية أو لأنها تسجِّل العبارات الشعبية ، بل لأن العمل نتاج للعواطف نفسها التى تؤيد نظائرها فى التقاليد الشعبية الشفاهية . (ص ٥٢) .

هنا لابد لى من التوقف فيما يتصل بهذه الدراسة : أولا : لأن الكاتب يلمس هنا موضوعا أثيراً لدىَّ أنهيت لتوى ترجمة كتاب مهم عنه : أقصد عن الشفاهية والكتابية والفعاليات النفسية لكل منهما فى العقلية الإنسانية والتحول من الأولى إلى الأخرى . وثانيا ؛ لأن الدراسة تفصيلية نصية ولا يمكن عرضها دون الإخلال بما تحمله من جدة وطرافة وجهد واضح . ولكنى اكتفى بأن أفضى للقارىء بفكرة طرأت على ذهنى وأنا أقرأ هذه الدراسة الشيقة . وملخص الفكرة هو أن خديجة وعائشة أختى كمال وأمينة أمه فى الثلاثية ، وأبوه الذى يرى الكاتب أن كمال انفصل عنه نفسيا على طول الرواية ... كل هذه « الأسماء » تكاد تشكل إطاراً لتفسير قد يؤيد ما انتهى إليه الكاتب نفسه . وعلاقة الأسماء وتأويلها بأسماء معروفة فى التاريخ الإسلامى أمر لا يمكن إنكاره . وتساعد على تأكيد هذا الهاجس طريقة محفوظ تسمية شخصياته وهى طريقة لفتت انتباه معظم من كتب عنه وبخاصة فى الكتاب الحالى . وتساعد أيضا على ذلك كذلك شخصية البطل فى أعمال محفوظ ، على أى حال هذه فكرة لم أستطع أن أدفعها بعيداً عن ذهنى حتى الآن .

ولما كنت لا أزال حريصاً على اكتساب مودة قارىء « إبداع » أو على الأقل عدم إملاله فسوف أركز ما بقى لى من مساحة - إذا كان هناك بقية حقا - للكلام عن فصل « مصطفى التواتى » عن « المكان فى ثلاث روايات لنجيب محفوظ » . أو « المكان فى روايات نجيب محفوظ الذهنية » كما يعنونه فى كتابه المشار إليه (ص ٨٥ - ١٠٥) . وقد عثرت على نسخة من الكتاب ، ولهذا يمكن عرض هذا الفصل فى سياقه الأكبر . يذهب التواتى إلى « أن المكان فى روايات محفوظ الذهنية ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات ، وإنما هو عنصر حى فاعل فى هذه الأحداث وفى هذه الشخصيات : إن المكان فى هذه الروايات حدث وجزء من الشخصية المحورية كباقى الشخصيات . ولعل المكان المهيمن فى هذه الروايات هو السجن . وقد سبق أن رأينا رمزية السجن [فى الفصل السابق] كنقيض للوجود ، وبما أن جوهر الوجود هو الحرية فهو [أى السجن] نقيض للحرية . وقد رأينا أن الأزمة التى عالجها محفوظ هى أزمة الحرية » (ص ٨٥) .

ويشير التواتى إلى أن **السجن فى ظل مجتمع كالذى يعيش فيه أبطال نجيب محفوظ** يصبح كما يقول أحد المحامين **لصابر فى [الطريق]** « كالجامع مفتوحا للجميع وأحياناً يدخله إنسان لنبل فى أخلاقه لا لاعوجاج .. » وبذلك فإنه لا فرق بين من هم داخل السجن وبين من هم خارجه ، وهو المعنى الذى يؤكده **سعيد مهران** بمحاكمته لقضاته قائلا : « الواقع أنه لا فرق بينى وبينكم إلا أنى داخل القفص وأنتم خارجه وهو فرق عارض لا أهمية له البتة .. » (ص ٨٧) .

وإذا كانت حرية الإنسان هى جوهر وجوده والقيمة الأساسية لحياته ، فإن السجن هو استلاب لهذه الحرية . وبالتالى فهو استلاب للوجود وإهدار للحياة . ومن وجوه الاستلاب التى أشار إليها **نجيب محفوظ** ، يبرز هذا الخوف الدائم من السجن . وهو خوف يفقد أشخاص **نجيب محفوظ جانبا مهما من إنسانيتهم حتى أصبح عمر الحمزاوى [فى الشحاذ]** « **يشعر بأنه جثه منسية فوق سطح الأرض** » . **كما أصبح سعيد مهران** : « **يشارك الفئران والثعابين مشاعرها حين تتسلل .. وحيد فى الظلمة ، تتربص به المدينة ..** » **(ص ٨٨)** .

ولعل الكاتب ، وهو يجعل السجن شخصية من أهم شخصيات الرواية ، وبعداً من أبعادها المعنوية ، لم يجعله لذلك إطاراً مكانيا ، إذ لا نجد أى حدث يجرى داخل السجن بل كل الأحداث تقع بين الخروج منه والعودة إليه . (ص ٨٨ - ٨٩) .

ويقيم **التواتى** تحليله للمكان فى كل رواية من الروايات الثلاث على ثنائية يضاد طرفها الأول الطرف الثانى ، من مثل : أمكنة منغلقة فى مقابل أمكنة منفتحة ، ويجعل الشخصية المحورية بين فكى هذه الثنائية ، وبذلك يبرز **محفوظ** ظاهرة الصراع والتمزق التى تعيشها هذه الشخصيات . **والتواتى** يخلص إلى أن **محفوظاً** يجعل من المكان رمزاً فكريا مثل المقبرة والخلاء على الخصوص . (ص ١٠٤) . وهو يلاحظ أهمية المشكلة الزمنية فى دراسته للمكان ، وتداخلها مع العناصر المكانية تداخلا يصعب فصلها فيه بعضها عن بعض . ولذلك يناقش فى نصله الرابع (ص ١٠٧ - ١٢٦) « **الزمن فى هذه الروايات** » .

ولعلى أذهب أن الفصل الأخير من كتاب **التواتى** عن « **وظيفة الأشياء** » (ص١٥٣ - ١٦٤) يكمل فصله عن المكان على نحو خاص ؛ ذلك أن « الأشياء » توجد فى « المكان » أساساً . وهو يعالج هذه الأشياء بصورة تنبىء عن عين دارس متمرس وذى حسَّاسية نقدية عالية جديرة بالإعجاب . فنحن - على حد قوله - لا نرى ، فى - مسكن **سعيد مهران** إلا « البساط السماوى » وقد تبدت فيه « نقط سود من أثر حروق » ... فتعريف البساط يدل على معرفة **سعيد** له . ولكن الجديد هو هذه الحروق التى شوَّهت لونه الفاتح التى تركتها خيانة **نبوية وعليش** ، والتى سيتركها إنكار **سناء** وتنكّر **رءوف علوان** ، فى قلب **سعيد مهران** ، فتكدر صفاءه . (ص ١٠٥) .

وقبل أن أنهى هذه المقالة أرى لزاماً علىَّ أن أذكر للقارىء عناوين بعض المقالات فى الكتاب موضع هذا « الاستعرض » المجهد . يكتب س. سوينج عن **أولاد حارتنا بعنوان** "The Sad Millenarian: An Examination of Awlad Haratina" ويمكن ترجمة العنوان بـ « **الحزين المؤمن بالعصر الألفى السعيد** : فحص لأولاد حارتنا (ص ١٠١ - ١١٤) والعصر

الألفى السعيد هو الذى سيملك فيه المسيح على الأرض . وهى إشارة إلى الإصحاح العشرين من **رؤيا يوحنا** اللاهوتى **بالإنجيل** (١ - ٥) . **ويستشهد سوينج بمحفوظ** نفسه الذى كان يقارن بين عمله « ومغامرات جاليفر » . فيرى أن : « **أولاد حارتنا هى نقيض ما فعله سويفت فى رحلاته المشهورة . فسويفت ينقد الواقع من خلال الخرافة [أو الأسطورة] ، فى حين أننى أنقد الأسطورة من خلال الواقع**) . (**ص ١٠٤ - ١٠٥**) . **وسوينج** يقيم فحصه **أولاد حارتنا** على أساس اعتبارها قصة رمزية Allegory مطبقاً الشروط الأدبية لهذا النوع الأدبى على عمل محفوظ ، ومقارنا إياه بأعماله الأخرى . وهو ينتهى إلى أن الناس فى الحارة كما يصفهم محفوظ لا يبدو أن لهم فرصة كبيرة فى رؤية العصر الألفى السعيد ذاك . (ص ١١٣) . أما **محمد محمود** فى مقالته المختارة هنا بعنوان : « **البطل غير المتغير فى عالم متغير : اللص والكلاب لنجيب محفوظ** » (**ص ١١٥ - ١٣٠**) . وقد نشرت فى مجلة الأدب العربى ، مجلده (١٩٨٤) ص ٥٨ - ٧٥ . فيركز على الصورة الحيوانية فى رسم الشخصيات فى الرواية موضع الدراسة (ص ١١٦) ويتناول علاقة **سعيد مهران بنور** بإسهاب (ص ١٢٢ - ١٢٤) . ويلاحظ أن **محفوظاً** فى هذه الرواية يتخلى عن دور الراوى العليم بالأمور ، حيث **سعيد مهران** هو مركز الوعى ، وتنتقل وجهة النظر بين صوت المؤلف والمونولوج الداخلى للشخصية الرئيسية فى الرواية ، والتى نرى من خلال عينيها معظم أحداث الرواية ، بحيث لا يبعدنا هذا عن تقييم ما يحدث موضوعياً . (ص ١٢٥) .

أما المقالة قبل الأخيرة فهى لمحرر الكتاب **تريفور لوجاسيك** وهى كما ذكرت سابقا عن « **الكرنك لنجيب محفوظ . الكشف عن ضمير مصر الهادىء فى عهد ناصر** » (ص ١٥١ - ١٦٢) . والحقيقة أن محرر الكتاب بذل جهداً أساسيا فى تحرير الكتاب وترجمة بعض مقالاته من العربية . وأقل ما يستحق أن تترجم مقالته هذه إلى العربية ، وهى مليئة بالاستشهاد من « **الكرنك** » **نفسها .. فهل من مترجم ؟**

وأما بخصوص « **الجواد الخشبى ذى البسمة الغامضة** » فربما كانت إشارة أخيرة من كتاب الباحث التونسى **التواتى** كافية ؛ يقول فى نهاية آخر فصل فى كتابه : « أما محتوى الاشتراكية التى يبشر بها أبطال **نجيب محفوظ** والتى تمثل المادة الأساسية لروايتى « **اللص والكلاب** » و« **الشحاذ** » خاصة ، فإنها مزيج من الليبرالية والنزعة الإنسانية والمذهب الفوضوى والاشتراكية البرودونية ونتفات عديدة من الوجودية . وهذا الغموض فى رؤيته الايديولوجية ، والفهم المتشائم للثورة ، وبالتالى لسير التاريخ ؛ جعلاه كثيراً ما يحشر أبطاله من المثقفين خصوصا ، فى المنافذ المسدودة » (ص ١٦٧) .

ولكن هل نجت **زهرة** أو **حميدة** أم أنهما انتقمتا لنا جميعا ؟ !

« أهدى هذا المقال إلى تلميذتى دليلة وانجيل اللتين أحبتا « زهرة نجيب محفوظ »

عبد الرحمن أبو عوف

انهيارات المجتمع
فى رواية « وكالة عطية »
لخيرى شلبى

قبل أن نناقش إلى أى مدى تخضع المحاولة الروائية الجديدة « وكالة عطيـة » للروائى الـدءوب خيرى شلبى لشروط فنية فى جماليات الرواية ، ورغم الاعتراف بحريات الكاتب فى تجديد وتطوير وإثراء النهج الروائى ، وتجاوز المدارس والمناهـج الـروائيـة ، المعـروفـة والمستقـرة والمتصارعة ، فإن ثمة شروطا وآليات جماليـة وبنائيـة ، مستخلصـة من رحلـة وتطـور شكـل الـروايـة ، كفن بانورامى ، يستوعب ما قبله وما بعده من أشكال أدبيـة وفنية . وهى ، فى أبسط تلخيص ممكن . ضرورة وحـدة الموضوع الروائى ، والتركيز الدرامى ، وبناء الشخصيات ونموها . وجدلية علاقاتها بالحدث الرئيسى ، والأحـداث الفرعية ، والتمهيد ، ولغة السرد ، واستخدامات الزمن الـروائى ، والبعد الخـارجى والنفسى والعقـلى للنمـاذج الإنسـانية ، واللغـة ، والحوار ، والتحليـل ، والتخيل ، والتوجيه الـدرامى للعقدة والأحـداث ، وتصويـر النمط كتعبير أقصى عن ركائز معينة فى الحياة ، الرؤية الفكرية التى تحكم الاختيـار من الـواقـع ، وتـوحى بـالمعنى والدلالة .. إلخ .

قبل أن نثير كل هذه القضايا ، فرواية (وكالة عطية) تشكل اكتمالا ونضجا ، وتتويجا للمنهج الروائى المتميز ، وتعميقا وإثراء لسمات خاصة فى العالم الروائى الشاسع ، والحافل بالرؤى والعمق والنماذج الشعبية ، ذلك العالم أبدعه وجسده بدأب **خيرى شلبى** ، فى روايات سابقة ، ولعل أبرزها **الأوباش والشطار** ، **والوتد** ، **وفرعان من الصبـار** ، **والعراوى** ، **والجـزء الأول من الثـلاثيـة (أولنا ولد)** .

والانطباع الأولىّ لتأمـل عالم **خيـرى شلبى** الروائى يؤكد تمتع الكاتب ، إلى حد ما ، بثقافة الحياة ، وتعقدها ، وكثافتها ، وتلونها ، والتـوائها وتنـاقضاتهـا ، كأسـاس للثقافة الأدبية .

ونظرة سريعة لثقافته الأدبية تثبت أولاً وقبل كل شيء إحساسه العميق بـإنسانيـة الإنسان المسحـوق والمغمور والضائع ، في الريف ، وقاع المدينـة الطبقية الوثنية ، والقدرة على النفاذ والتغلغل إلى هذا الجوهر الإنسـانى وعظمتـه ، أيـا كـانت الأوحـال وأدران التشـوهـات الخلقيـة والمـرضيـة ، وانحـرافـات السلـوكيات ، والتـدنى والسقوط والتى تعـانى منها نماذجه البسيطة المسحوقة ، وأينما تجلت فى الحياة ، حتى فى أشكـالها الخفيـة والناقصـة ، التى لا تملك القدرة بعد ، على التعبير الـواضح عن نفسهـا . إنها القدرة على اكتشاف تطور الإنسانية ونموها ومعاناته لها معاناة باطنية ، القدرة على التحقق من الأشياء فى مظاهرها الأولية الجديدة .

نقطـة الانطلاق عنـد **خيرى شلبى** ، هى الحيـاة المصرية الشعبية فى أدنى مستوياتها الطبقيـة ، هذه الحياة التى تناثرت بطريقة قاسية إلى ذرات متباعدة ، هى **فرديتها الحيوانية** كما دعاها ، هى ذلك الصخر والبأس ، هى ذلك الجمود والعقم والكآبة التى تخيم على وجهها ، وكاتب خالق مثله خليق به أن يوجه هذا الجمود الخامـل ، فى سلسلة متـلاحقة من الحـركات والانفجارات القصيرة التى تضج بالمعاناة ،"تفجرات تحفل باليأس من نوبات البهجة والكآبة . فخيرى يقطع كتلـة الصخر الكئيبـة الموحشـة إلى لحظات دراميـة قصيرة ، تضج بالحركة الداخلية ، وتحفل **بالمأسـاة الملهـاة** ، وبذلـك خلق فى روايـاتـه ، تلـك السلسلـة الطويلة ، المشاهد الحية بطريقة درامية ، وصور فيها تمـرد الرجـال ضد يـأسهم ، وضـد استغـراقهم فى البلادة ، وباختصار صوّر الدمار الداخلى والخـارجى للشخصية الإنسانية ، **بفعل القوى الاجتماعيـة التى** تحكم الحياة فى مصر الخمسينيات والستينيات .

وتتبدى هنا سطوة مدرسة ومنهج **مكسيم جوركى** ، على تكوين اختبارات فنية وخبرة **خيرى شلبى** إلى حد ما ، ولكنها ليست فى مستوى التقليد ، بل فى مستوى التمثل والهضم والاستيعاب لرصيد التجـربة لكـاتب إنسانى واقعى عظيم ، مثل **جوركى** ، حفلت أعمالـه بعـالم الصعاليـك والمخلـوقـات التى كـانت رجـالا ، وبنمـاذج المسحوقـين والمنبوذين ، فى مجتمـع طبقى استغـلالى ، يعانى من التحلـل والتفكـك والانهيـار ، والتدمير الداخلى فى مراحل الانتقال .

عـلى أن ذلـك لا يمنعنـا من استبصـار وتـأمـل خصوصية فنية لاداء **خيرى شلبى** ، الذى يسلك لذلك سلوكا مغايرا فى التفاصيل لطريق **جوركى** ، فى الرؤية النابعة من حضارة مجتمع آخـر ، ومرحلـة تاريخيـة ومشكلات روحية وسياسية واجتمـاعية مغـايرة رغم تشابهها .

وما ينقص خيرى شلبى هو أن **جوركى** فى تصويره لـدرامـا السقـوط والتمـرد والانسحـاق الاجتمـاعى الإنسانى ، كان ذا قلب حكيم ، أمـا **خيرى شلبى** ، وكمـا سيثبت من تحليل نص **وكـالـة عطيـة** ، فهـو يكتفى ، إلى حـد مـا ، بـالتصـويـر ، والتسجيـل ، والرصد ، وتستغرقه آليات زخم وركام وسيولة الواقع الإنسانى ، على حساب عملية السموّ والتفكير والتأمل ، واستخـلاص المعنى والدلالـة ، والبعد الإنسـانى فى شموله الحىّ ، والجوهرىّ .

وبداية ، فإن (وكالـة عطية) تنقـل مادة الحيـاة الإنسانية وجوهرهـا . دون أن تزيفهـا ، بل دون أن

تفسرها ، وقد تحولت الرواية مما هو مروى أو مادة لحكاية ما ، إلى المعاش فى حالته العامة والمكثفة ، فوكالة عطية هى جزء من مصر .

ولنتأمل البداية التى تشكل الخيط الأول ، الذى ينسج منه خيرى شلبى باقتدار وبنفس ملحمى ، مادته الحية « **ما كنت احسب أن الحال يمكن أن ينحدر بى إلى قبول السكنى فى وكالة عطية ، بل ما كنت أتصور اننى قد صرت صعلوكا حقيقيا ، ومن زمرة الصياع (القراريين)، بل إلى حد أن أعرف مكانا فى مدينة دمنهور اسمه وكالة عطية ، إذ هو مكان لم يكن ليخطر لمثلى على بال مطلقا ، ولم تكن لتقودنى قدماى إلى هذا المكان البعيد المتطرف ، الذى قد لا يعرفه ابناء المدينة انفسهم ، الذين جابوها من أقصاها إلى اقصاها ، وعرفوا كل خرم إبرة فيها . لولا أننى - فيما اتضح لى** قد ضربت الرقم القياسى فى الصعلكة والصياعة واللف على غير هدى) .

والراوية فى **وكالة عطية** طالب سابق بمعهد المعلمين العام ، فصل لاعتدائه الوحشى على مدرس كان يتعسف فى معاملته ، وهو من أبناء الفلاحين المعدمين ، القادمين من القرى والعزب ، أشبه بالجرابيع الحفاة . وقد حكمت المحكمة عليه بستة أشهر مع إيقاف التنفيذ ، ولم يعد الراوية إلى قريته مطلقا ، بل جعل من شوارع دمنهور موطنه وسكناه .

ومكونات الراوية العقلية والنفسية ، أنه يهوى القراءة ، ويحمل روايات ودواوين شعر ، وكتبا فى الأدب ، ومجلات ثقافية ، بل وله محاولات أدبية بدائية ، وقد انخرط فى **مقهى المسيرى**) الأدبى ، حيث يتجمع حوله الترحيلة من الأدباء والشعراء ، وتتناثر اسماء **طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم** . هو أديب صعلوك ورحلته ، فى أحشاء دمنهور ، سوف يقدم الواقع التحتى الشعبى للمدينة ، وسوف نتعرف على غابة مكثفة من الشخصيات والنماذج الإنسانية ، ونتعرف فى أحداث متوازية ، ومتعارضة ، تشكل فى النهاية تحولات وجدلية تفكك وتحلل الواقع الاجتماعى والطبقى ، فى المرحلة الأولى لقيام **ثورة ١٩٥٢** ، وسوف يرصد ويجسد الراوية صدى القرارات الثورية ، ونهج الثورة على حياة الجماهير العادية ، وعلى أدنى أبناء الشعب فى أسفل السلم الطبقى ، وسوف يعطى الراوية اهتماما ؛ ربما يعتبر جديدا فى الرواية المصرية ، لحركة الإخوان المسلمين ، وتغلغلها فى ريف ومدن مصر ، وصدامها مع الثورة ، ومأساتها ، بنوع من التعاطف غير أنه يخلو من الانتماء . **فخيرى شلبى** هنا يصف الجوانب الشخصية لهذا الانهيار ، ويكرس عناية كبرى لتقديم الاتجاهات المتعددة ، التى تطورت من خلالها الخصائص العائلية ، بطريقة وراثية ، ولكنه يبين علاقتهم الحية ، مع التطور العام للمجتمع ، فى مرحلة أزمة ثورية ، بطريقة أكثر وضوحا وغنى وواقعية ، عما يمكن أن يوجد فى أى كتابات أخرى لأحد من أبناء جيله .

ويرسم الكاتب لوحة بانورامية شاملة عريضة ، للظروف الاجتماعية أثناء هذا التطور ، بكل ما فيها من فوضى ووحشية وهمجية ، أى لعملية التراكم الأولى ، عشية الثورة . وقد ألح خيرى على تصوير الضحايا ، أكثر من إلحاحه على تصوير الجناة ؛ وكانت نقطة انطلاقه الأصلية ، فضلا عن ذلك ، هى تصوير الكائنات الإنسانية المغتربة ، المقتلعة من جذورها ،

والمنزوعة من جماعاتها الإنسانية ، بفعل تصوير تحولات المجتمع الشبه إقطاعى / الشبه رأسمالى ، وسلوكه طريقا مازال يتشكل نحو تحولات اقتصادية جديدة ، وهو فى تصويره لتأثير هذه الأشياء ، فى إهاب المصائر الإنسانية ، يعطينا صورة صارمة لهذه الظروف السيسيولوجية ، والأخلاقية ، والروحية .

« ووكالة عطية ذات شهرة تفوق شهرة أى معلم من معالم دمنهور ، وهى ، فى أذهان بعض أهل القرى ، تعنى مدينة دمنهور ، وإن كانت دمنهور لا تعنى وكالة عطية ، على أنها شهرة مقرونة بالتدنى وسوء المصير والغمز الخبيث ، فأىّ قتّال قتلى ، يهرب بعد عمليته ، يتجه البحث عنه فورا إلى وكالة عطية وأى فتاة فلاحة سقطت ، فحدث لها أمر الله ، وهربت قبل ذبحها بسكين أهلها ، أو بألسنة أهل البلد ، تلجأ الجواسيس فى الحال إلى وكالة عطية ، فلربما تكون البنت قد وقعت فى يد محتال من الولدان الأشقياء ، المستوطنين فى وكالة عطية ، وفى المقابل فإن الوكالة محوطة فى الأذهان بجو من السحر ، والفرفشة ، وليالى الأنس ، إذ يشاع أن معظم الغوازى ، والغوانى ، والآلاتية ، وعوالم الفرح ، هم من خريجى وكالة عطية فى الزمن القديم » .

إنها بيت الجحيم ، فى أعماقها السفلى تمور وتدور وتتصادم جيوبات الفقراء ، والنصابين ، والغوانى والمدمنين ، والفاشلين ، والمظلومين . لكن فى أعماق هذه النماذج الساقطة المنسحقة ، الهامشية ، جواهر من تألق النفس الإنسانية ، ولهم أيضا تقاليدهم فى التساند الاجتماعى ، والنخوة ، والرجولة ، ولهم أفراحهم وأحزانهم الصغيرة . إنه عالم رحب شاسع يضج بالفتنة ، والخطيئة ، والقتل ، والفجور ، وتحدى القدر الاجتماعى الوثنى .

وقائع وحياة ومصائر هذه النماذج وسلوكياتهم ، تقدم فى وكالة عطية كمعطى جاهز تمت صياغته . وكان على الكاتب أن يسير بنا وراء حكايات الناس ، وسيرهم السرية والرسمية ، كحقيقة يصعب الإمساك بها ، فهى حقيقة مألوفة مع ذلك ، مادامت تكتشفها بعد لحظات الحياة.إنها التجربة المعاشة التى لا يمكن التعبير عنها ، إنها المادة المتحركة أبدا المكونة من كل إحساساتنا وكل لقاءاتنا ومن شاعرية اللحظات المفقودة ، والقدر الذى لا يمكن رؤيته ، أى الوجه الذى تتخذه الحياة حين تشعر بها ، أو تتأملها ، بدلا من أن ترويها ، وتعهد إلى الفن بمهمة تبيانها ، ويصبح الأثر الفنى عندئذ هو الصراع بين الأحداث التى تعرف عليها ، والحقيقة المثالية .

وتحتشد فى وكالة عطية عدة نماذج بشرية ، نحتها الكاتب فى مهارة ، من عصب قاع مدينة دمنهور السفلى ، يصورها الكاتب فى قسوتها ، ووحشيتها ، وحيوانيتها . وتدور فى مناظر ولوحات مكثفة معتمدة ، غير أن الانفعالات الإنسانية القاسية تتفجر هنا بطريقة قاسية ووحشية ، لأن صورة الحياة لاتكتمل بدون تصوير مثل هذه الانفعالات :

١ ـ « **شوادفى** » مستأجر الوكالة ، والمهيمن على شئونها ، والخبير بسكانها ، وسلوكياتهم ، وأسرارهم . فيلسوف وحكيم شعبى عاهر (**اللقمة التى تتغش لا تؤكل) والبيوت أسرار يا اخينا .. اما انا فلا اقول شيئا . إننى فى قعدتى هذه ، ارى كل**

شيء يدور في كل الحجرات ، حتى وهي مغلقة الأبواب .. لكنني الباب الأكبر الذي يقفل في النهاية على أسرارهم ويستر عوراتهم .. وأنا لست أضرب الرمل طبعا يا أخينا ، لكن تجيئني الأخبار كلها ، وأنا في قعدتي هذه ، دون أن أطلبها ، تجيئني من خلال العراك ، من العتاب ، من لوى البوز من تجاهل العين للعين) .

٢ ــ **قطيطة** سارقة الفراخ .

٣ ــ **دميانة والقرد** .. وعلاقتها الشاذة به .

٤ ــ **زينهم العتريس** الشحاذ المتمرس .

٥ ــ (**وداد**) الغازية ... الشهوة والفتنة تحكى عن حياتها (**تزوجت مرة ومرتين وثلاثة وخمسة وعشرة .. كل زيجة لاتدوم أكثر من سنة بطلوع الروح . أجعص واحد فيهم احتملته سنة وشهرين وكان أوطى شخص شفته في حياتي**) .

٦ ــ (**سندس**) ضاربة الودع ، وسارقة الذهب ، والمومس وديدة ، وابنتها نور الصباح ، والمصير الفاجع ، والجنون ، والموت .

٧ ــ (**سيد زناتي**) المعلم والمحتال ورئيس العدة ، وزوجاته الثلاث .

٨ ــ (**بديع**) المغنى الباحث عن الفاكهة ، والحب الأول .

٩ ــ (**فكيهة**) حبيبة بديع وهروبها ، ومطاردة أخيها عبد المولى لها ، حتى قتلها هي وبديع في النهاية .

تلك عينة من نماذج تعيش في **وكالة عطية** ، عبرها تتعرف على فنون الجريمة ، والتحايل ، والإدمان ، والسخرية من رجال المباحث الذين يهومون في عبق دخان الحشيش ويتفننون في الانحراف ، وتشويه وجه الحياة ، وينتقمون من مدينة لفظتهم من طفولتهم خارج نعيم الحياة . هم أبناء عمال وفلاحين فقراء ، طحنهم الاستغلال الطبقي ، ولم يستسلموا ، وقاوموا مصيرهم في دورة الثأر الفردي . يقول حانوتي موزع المخدرات

*

عن **وكالة عطية** ما يمكن أن يلخص رأى الكاتب فيها : **(وكالة عطية مثل صندوق الدنيا ويمكن أن يكون لأنها مثل السينما .. ولكن عقلي يقول لي إن الحياة فيها لها طعم مختلف .. إن الواحد فيها يستطيع أن يفعل كل مشتهاه ، كل مالا يستطيع فعله في سكن غيرها ، فلا أحد فيها ينتقدك ، أو يتدخل في شئونك ، أو له أي دعوى بك .. إن عرف أنك عدم المؤاخذة لص أو قتال قتلى ، أو قاطع طريق ، أو حتى معرساً** ، فإنه لايحتقرك ، ولا يخاف منك ، ولا يضايقك) .

... إن دورات الحياة ، وتوزع المصائر ، وسعى سكان **الوكالة** والحوانيت ، التي تتابع وتوزع السلوك والعلاقات مع المجتمع ، تخلق عالما موازيا للعالم الخارجي ، ولعل تعليق الحانوتي هذا يقدم الدليل على ذلك . يقول ، وهو ينفس دخان الحشيش للراوية الصعلوك : (**الوكالة ياسيدنا الافندى دولة وحدها .. ملكها ورئيسها هو (شوادفي) هو جمال عبد الناصر بتاعها .. انتزعها من صاحبها عطية ، ومن وزارة الأوقاف ، كما انتزع جمال عبد الناصر حكم البلاد من الملك فاروق ، إلا أنه كان أبرع من عبد الناصر ، لأنه اخذها بدون جيش ، أو ثورة مباركة .. بصراحة ربنا ياسيدنا لفندى هو أجدع من عبد الناصر في حكم الوكالة . ناب أزرق لا تعرف**

له ملة . قالو إنه فى الأصل قبطى من أسيوط . وقالوا بل يهودى بدليل طباعه . وقالوا إنه مسلم موحد بالله .. أما هو نفسه فيقول : إن أجداده خليط من الترك والعرب ، وإن جده الكبير كان من خصيان السلطان عبد الحميد القديم) .

ولقد اقترب هنا **خيرى شلبى** من إدراك قانون أساسى ، من قوانين الواقعية فى الأدب ، وهو أن كل أزمة اجتماعية وكل مرحلة من مراحل التعديلات الطبقية ، لابد من أن تزيد السمة العرضية للمصير الفردى ، والوعى بها خاصة ، غير أنه ضيعها فى غرامه العنيف بالوصف الميكروسكوبى ، لدقائق الحياة الشعبية ، وأجوائها الملونة ، وبالبذاءة ، والشراسة ، والجنس ، والجريمة .

وقد اختار الكاتب جبهة المعارضة والتمرد ، والصدام مع الثورة ، فى تنظيم الإخوان المسلمين ، ومطاردة أعضائه بقسوة وقمع ، ووصف هذه المطاردة ، وصور بعضا من نماذج أعضاء الإخوان المسلمين من التجار والموظفين ، وسلط عدسته على سلوكياتهم : وثقافتهم ، وجلساتهم ، وانتمائهم الطبقى ، فهم من التجار وذوى النفوذ ، لهم أساليبهم فى التساند والانتشار وسط الناس ، غير أنه أيضا وقع فى التسجيلية الفوتغرافية ، والمتابعة الآلية ، دون إدراك لجدل التاريخ ، والعملية الاجتماعية ، ولتاريخ هذا التنظيم الدينى ، وتراثه ، وتعاونه مع الثورة فى البداية ، ثم تلاعب الثورة به ، ثم قضائها عليه بعنف ولد شرورا عظيمة ، مازالت آثارها تحدث فى حاضرنا السياسى والاجتماعى .

من هذا التحليل نعود لتساؤلنا عن شروط فنية الرواية ، فى هذا النص الأدبى **وكالة عطية** ، فنجد خليطا وعدم تناسق ، بين نهج السيرة الذاتية ، ورواية الشخصيات ، والرواية الملحمية ، ونوعا من طموح تصوير تحولات الواقع المصرى ، عبر أزماته الثورية ، غير أن الكاتب أسهب فى حشو عمله بكثير من الثرثرة ، والتحليلات ، والحوارات ، المملة ، والأوصاف التى لاتخدم درامية أحداث الرواية .

إن أزمته تتلخص فى أن واقعيته هى تقديم نوع من (الطبيعة المستقيمة الخطوط) على حد تعبير **جورج لوكاش** ، وذلك فى جوهرها المركز ، وفى تعارضها الحاد ، مع تقاليد الواقعية القديمة ، حيث يحل المتوسط الحسابى الميكانيكى ، محل الوحدة الجدلية ، بين النموذج والفرد ، وحيث تستبدل المواقف والعقد الملحمية بالوصف والتحليل ، أما التوتر فى الرواية ، ذات الطراز القديم وأما التآزر والتصادم بين الكائنات الإنسانية ، التى هى كائنات فردية ومعبرة ، فى الوقت نفسه ، عن الاتجاهات الطبقية الهامة ، فإن هذا كله يطرح بعيداً ، أو تحل محله **شخصيات متوسطة تكون سماتها الفردية عارضة من وجهة النظر العينية ، (أو بتعبير اخر ، لا يكون لهذه السمات تأثير حاسم على ما يجرى فى الرواية) .**

وهذه الشخصيات (**العادية**) ، تؤدى أدوارها دون التقيد بأنموذج ما ، سواء أكانت هذه الأدوار متآلفة ، ومنسجمة ، أم مختلطة ومضطربة .

وأيا كان الأمر **فوكالة عطية** ، كعمل روائى ، تقدم دليلا على خصوبة إبداع جيل كتاب الستينيات ، وثراء تجربتهم ، التى هى خلاصة تجربة شعبهم .

حسن خضر*



البلدة الأخرى لابراهيم عبد المجيد
الفرار من المكان إلى الكتابة

● أكثر الروايات صعوبة تلك التى يحتل المكان فيها مكانة البطل ، فيفتك بالاشخاص والكائنات كأنه شخصية من لحم ودم ، ولا نتمكن عادة من اكتشاف سره فيه ، بل فى ضحاياه . ذلك ما نعثر عليه لدى ف . س . نايبول فى « عند منعطف النهر »،حيث تتحول الغابة الأفريقية إلى شخصية روائية مركزية ينهش العمران حوافها بالاسمنت المسلح والطموحات الفردية ، فتتراجع لبرهة من الوقت ، كأنها استسلمت لفكرة التقدم ، ثم تنقض بكل عنفوانها لتقتص من الأسمنت المسلح بالصدأ والخراب ، ومن الطموحات الفردية بانكسار الأحلام . فلا شىء يبقى هنا سوى الغابة الخالدة . من غياهبها يخرج رجال يسيطرون على المدن بعد تخريبها وعلى أنقاضها يبنون عماراتهم التى تتهاوى بدورها على يد آخرين تقذفهم الغابة من جوفها فى دورة لا نهائية من العنف . ربما نعثر على تفسير لها فى الأقنعة الأفريقية الغامضة التى تختلط فيها وجوه البشر بوجوه الآلهة . ولكن من يزعم امتلاك سر الغابة الأفريقية ؟ . إبراهيم عبد المجيد ، المصرى ، يركب المركب الصعب ، فيجعل المكان الصحراوى (السعودية) بطلا « البلدة الأخرى ـ دار رياض الريس للنشر ـ لندن ١٩٩١ » لا نتعرف مجددا على سرّه فيه ، بل فى ضحاياه . هنا ، تتسع فكرة الضحية فلا تنجو منها حتى حيوانات البرية مما يجعل غياب المكان شرطا للحياة ، وحضور علامة غيابها .

تدور أحداث الرواية فى مدينة « تبوك » السعودية ، وهى ، بمعنى ما ، صورة جانبية للمكان الصحراوى المحافظ ، الذى أصبح بفعل الثروة النفطية قبلة للفقراء ، واللصوص ، وحاضرة للبدو الذين شعروا دائما أنهم على هامش التاريخ ، فأصبحو فجأة فى مركز الكون .

ومما يستحق العناية أن رسالتها الأيديولوجية تتقاطع

* ناقد فلسطينى يقيم فى تونس

مع رسالة رواية أخرى صدرت قبل سنوات فى بيروت للروائية اللبنانية حنان الشيخ بعنوان « مسك الغزال » وتدور أحداثها فى أحد المجتمعات النفطية الخليجية . نقطة التقاطع هى انتهاك المكان للجسد ، واستحالة إنقاذ الروح من البوار ، إلا بمغادرة المكان .

تكشف الروايتان عن انتهاك للجسد ، وخطر يتهدد الروح . ففى « مسك الغزال » تجد المرأة اللبنانية ، ابنة ساحل المتوسط ، نفسها ضحية علاقة سحاقية مع امرأة خليجية . وفى البلدة الأخرى يُقبل الراوى « اسماعيل » ابن وادى النيل (فى الحالتين هناك الماء نقيض الصحراء وعدوها ، وهى فكرة سنعالجها فى فقرة قادمة) على الطعام بنهم حتى انفجار الزائدة الدودية هربا من المكان وهوائه الثقيل الذى « تستطيع أن تمسك قطعا منه فى يدك » (ص ١٦) . ويشعر أن أصوات الآخرين تتشابه إلى حد بعيد ، فيقال له أن صوته سيصبح مثلهم أيضا .

ربما يفيد اكتشاف هذا التقاطع فى فهم بعض خصائص المكان الصحراوى الخليجى . ولا شك أن روايات من هذا النوع تمهد الطريق لأعمال جديدة تجيب فنياً وثقافيا على سؤال ما انفك يقض مضجعنا منذ سنوات : ماذا فعل النفط بنا وبهم ؟ ! وربما تتوفر لدينا عندئذ الدلائل الكافية لنزعم امتلاك سر الصحراء ..

●●

١ ـ لعل مجرد التمييز بين « نا » وبين « هم » ينبىء مقدما بما ستؤول إليه علاقة المغايرة : خلق تلك المسافة الضرورية التى يلغيها ضمير الجماعة عادة لتعزيز الآخرية ، وما ليس نحن .

تبدأ المغايرة على المستوى اللغوى أولا ، فالآخر لا يصبح آخر إلا لأنه لا يتكلم مثلنا . لذلك أطلق العرب على غير الناطقين بلغتهم تسمية العجم (من العجمة ، أى فقدان القدرة على النطق) . وأطلقت جميع شعوب الأرض تسميات مشابهة على جيرانها الذين لا يتكلمون لغتها .

لا يستطيع إبراهيم عبد المجيد ، بطبيعة الحال ، الزعم بأنهم لا يتكلمون مثلنا ، لكنه يتوسل لتوكيد المغايرة اللغوية باختلاف دلالات الكلام ، فيفتتح الأسطر التمهيدية الأولى بزعيق الجندى فى المطار « تقدم يا ولد » . من المفهوم أن مخاطبة أحد البالغين فى مصر أو بلاد الشام بكلمة « ولد » تعنى إهانته ، بينما لا تحمل نفس المعنى فى البلاد الخليجية ، لذلك دخلت البناء الروائى منذ بدايته لتوكيد فكرة أن الحقل الدلالى للغريب يدخل أولى عمليات الاهتزاز والتكييف . وتتعزز هذه الحقيقة باضطراب فى الأسطر اللاحقة ، فالمطلوب من الغريب (الموظف الجديد الأجنبى ، ما ليس سعوديا) مخاطبة أصحاب العمل بعبارة « يا عم عبد الله » ذلك الذى لا يكبره إلا بسنوات قليلة ، وعلى امتداد الرواية ، تتكرر كلمات أخرى ولكن بوتيرة أقل مما هى عليه فى المشاهد الافتتاحية الأولى . كأن صدمة الاهتزاز والتكييف أصبحت أقل حدة مع مرور الوقت .

على صعيد آخر ، للمغايرة دلالات سلوكية ، ففى الصفحة الأولى « جنود سمر الوجوه » يزعق أحدهم « الرجال فى صف والنساء فى صف » وبعد قليل يكتشف الجندى مجلة فى حقيبة الغريب :

ـ ما هذا ؟ كتب !!

طبيبك الخاص ؛ مجلة مصرية .

ـ هذه ممنوعة

تعلقت عيناى بعينيه . لم أجد ما أقوله .

ـ يا أخى ما للمصريين يحبون القراءة « ص ١٠ » .

ومن المثير للاهتمام أن دلالات المغايرة السلوكية تقل أيضا (لكنها لا تختفى) كأنما تفسح مجالا أوسع لوصف ما تفعله المغايرة بالجسد ، بعد اهتزاز النظام الدلالى للأشياء .

٢ - يسفر المكان عن جدوى أو لا جدوى وجود الناس من خلال طريقتهم فى قضاء أوقات الفراغ لذلك ، يستنكف الراوى ، فى بداية الأمر ، مشاركة مصريين آخرين يشاركونه السكن فى لعب القمار (مذهبهم فى ذلك اللعب بمبالغ مادية محدودة ثم إعادتها إلى أصحابها فى آخر كل شهر . أى العبث) كما يستغرب تسمرهم أمام التليفزيون ، وإقبالهم على الطعام ، لكننا نراه مع مرور الوقت الأكثر انخراطا فى هذه الأشياء . ويشعر أثناء زيارة قصيرة إلى القاهرة بحنين غامض إلى تلك البرامج التليفزيونية السخيفة التى امتصت أيامه هناك ، وإلى البيت الذى ابتكر فيه لعبة قتل الفئران بطريقة سادية تماما ، وإلى العمال الباكستانيين والمصريين الذين لم يُقم أى علاقة إنسانية معهم .

لا تقود تلك اللحظة الدرامية الراوى إلى مصير يماثل مصير « وينستون » بطل جورج أورويل فى (١٩٨٤) الذى يتحول بعد تعذيبه (هناك أيضا فئران لكنها تنهش العيون) من كراهية « الأخ الأكبر » إلى حبه ، فينظر إلى صورته المعلقة على الجدار بعينين دامعتين هاتفا : أنا أحب الأخ الأكبر .. لا يسقط الراوى « إسماعيل » بطل إبراهيم عبد المجيد فريسة للمكان ، لا يحبه ، لكن لحظة الحنين القاهرية تلك تكشف بأنه كان على شفا حفرة من الضياع ، وبأن ذلك السحر الأسود الذى يبثه المكان ، بلا جدواه ، ومجانية وجوده ، يتسلل إلى الروح بغموض وخفة السرطان ، فينقلها من النقيض إلى النقيض حتى لتصبح الأشياء التى كرهناها هى نفس الأشياء التى نحبها . وربما من المفيد التمييز بين مفهوم السلطة الأوروبية المشخصنة ، وسلطة المكان النفطى التى تتوحد فيها عناصر الطبيعة بالمكونات الاجتماعية فتفعل فى الروح فعل السم البطىء . ولا يتوانى الراوى عن دفع الفكرة إلى حدودها القصوى : « هنا أرض تأبى إلا أن تمسك بما يسقط فيها ولا تتركه . إذا تمرد تقتله بضربة قدر ، أو حظ عاثر ، أو خطأ ساذج . تقتله فى كل الأحوال . القتل هو الغاية » ص ٣١٤. فالأرض (لم يقل مجتمع ، بلد ، دولة ، تقاليد . الأرض فقط بكل دلالات علم الطبيعة) مثل بيت العنكبوت ، لا يأتى البشر إليها ، بل يسقطون فيها ، ويموتون لأسباب مختلفة ، فهى « تأبى » إفلات أحد .

لشحن هذه الفكرة بأقصى قدر من التوتر يستعين الراوى بكلمة القتل أربع مرات فى سطرين اثنين ، وينقل من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب (تقنية تحريضية) ويسوق أمثلة تعزز الإحساس بالعبث : قدر ، خط ، خطأ . تلك أقانيم المكان ، أو الحياة اللا بطولية ، اللاشيئية ، اللامجدية ، إذا جاز لنا استعارة هذا التعبير لكولن ويلسون .

٣ - يعزز إبراهيم عبد المجيد صورة المكان كقوة طبيعية (مثل الزلازل أو الفيضانات) مثقلة بالعنف من خلال الأشخاص الذين يتكلم الراوى معهم أو عنهم . وإذا كانت الصلة بالآخرين هى أحد أشكال تماس الجسد بالعالم أو نفوره منه ، فلن ننتظر بعد ما تقدم شخصيات حيادية .

تبدو الشخصيات فى « البلدة الأخرى » متطرفة فى تمثيلها لما ينبغى أن تكونه ، كأنها عمليات ترميز أدبية لأفكار اجتماعية وأنثروبولوجية أكثر مما هى كائنات من

لحم ودم . كما أن نظام القص يستدعيها أو يقصيها فى خلفية المشهد الروائى خدمة لشخصية الراوى ، مما يجعلها تجريدية وثانوية (ما عدا شخصية الراوى) .

هناك شخصية تستحق معالجة استثنائية « هى واضحة بنت سليمان بن سبيل » لأنها أحد مفاتيح علاقة الراوى بالمكان . ولا ندرى هل كانت تلك حيلة شعورية ، أم أن فكرة لا واعية فرضت نفسها على إبراهيم عبد المجيد فجعلته يبتكر « لواضحة » صلة ما بشىء ما لا ينتمى إلى المكان (جدها لأمها مصرى) وتتجلى أهمية هذا إذا أدركنا أنها الكائن الوحيد الذى شعر نحوه الراوى بانجذاب أكثر مما يجب . بل فكر فى لحظة ما بأنه يحبها . تختلط فى ذلك الحب الاستيهامات الذكورية المألوفة بنزعات ثأرية « قبلتها هنا فى المملكة التى تقع فى الغرب من قارة آسيا وتطل على البحر الأحمر والمحيط الهندى والخليج العربى ، وفيها قبلة المسلمين من كل أنحاء الدنيا ، ومنها هربت الجن والعفاريت بسبب الحر والقر » ص ٢٣٧ . لكن اللطمة الحقيقية لا تكمن فى هذا الزهو الذكورى ، بل فى حقيقة أن الراوى يجرد العناصر الأصلية فى المكان من إرادة الحب والحرية ، كأن روح ذلك الجد المصرى ما زالت جذوتها متقدة فى الحفيدة ، وهى أقسى لطمة يمكن توجيهها إلى مكان على الأرض .

تتعزز مفارقة الجد المصرى مع وجود شخصية « منصور » الممثل الأكثر نقاء للمكان . لا يحضر منصور فى الرواية إلا وقرده على كتفه ، وعندما يفر القرد ذات يوم ينهال عليه ضربا بالعقال صارخا « يا كلب » . لا يفشل الراوى فى إقامة صلة من نوع ما بمنصور . بل يرفض مثل هذه المحاولة من البداية ، ويعلن عن خوفه منه ، وكراهيته له ، ولا ضرورة للاستطراد فى وصف السمات الكاريكاتورية لتلك الشخصية التى لا تعمل وتعيش حياة مجانية . فالراوى يجعل الأمر على النحو التالى : « لقد امتلك البدوى الثروة ولا يفطن أنها ليست من صنع يده ، فالويل كل الويل لأبناء الحواضر والمدن » ص ٣١٤ .

خلافاً للشخصيتين السابقتين تمثل الشخصيات الأخرى أولئك الذين « سقطوا » فى بيت العنكبوت لأسباب مختلفة ، الأجانب ، الغرباء .

عايدة الممرضة المصرية الذبيحة الحية ، توحى بعلاقة إنسانية تكسر طوق العزلة ، لكن انسحاقها تحت وطأة المكان ، الذى تجد مبررات له فى إعالة عائلة معدمة وشقيق مقعد لا يجعل تلك الإمكانية مستحيلة وحسب ، بل يجعل تحقيقها شاهدا على استسلام الراوى لعبثية المكان أيضا .

هناك شخصيات أخرى مصرية وباكستانية ومن جنسيات أخرى ، والمهم أن جميع تلك الشخصيات تبدو منغلقة على أنفسها ، « فى بلد ينقل فيه الهواء الكلام » وضحية همومها الذاتية وأسرارها . وهناك تمثيلات إضافية مثل الأميركى اللص وزوجته التى تجيد فنون الغواية ، والفلبينى الذى يعتنق الإسلام كى يتسنى له البقاء هناك .. الخ ..

إن الراوى « يتكلم » مع الغرباء كأن إمكانية الاتصال بالمكان وبممثليه تبدو أمراً مستحيلا ، ما عدا « واضحة » التى أوضحنا مفارقة جدها المصرى . أما المدينة (وهى شخصية لا تقل تمثيلا عن الشخصيات الأخرى) قوات نوافذ مغلقة ، وشوارع تشويها الشمس ، وأحياء تنغلق

على أسرارها الغامضة الدفينة ، وهى مجللة بالعواصف الرملية ، وسحابات الغبار التى تثيرها السيارات ، وبين الفينة والأخرى يطل كلب أبيض يفر هاربا من الممرات خوفا من القتل ، وفى مركز ذلك المشهد هناك « السوبر ماركت » الحافل باللحوم الاسترالية ، والسجائر الأمريكية ، والأجبان الدانمركية ، أو الفواكه اللبنانية ، والعطور الفرنسية ، والأصواف الإنجليزية .. الخ ، وسط « كرنفال » البضائع المستوردة ، والأسماء الأعجمية يتلصص الراوى على المكان فيختار المستشفى (بما يحمله من دلالات مرضية) بسرد لقطات عابرة عن أولئك الذين امتلكوا ثروة ليست من صنع أيديهم .. هناك امرأة تلتقى بابنها ، الذى فارقته بعد الولادة بعد فترة وجيزة ، وقد أصبح الابن شابا ، فتجلس صامتة خلف ثيابها السوداء ، وتسأله عن أحواله وأحوال شقيقته ثم تنصرف بلا مشاعر أو كلمات تستدعيها حقيقة لقاء أم بابنها بعد سنوات كثيرة . وهناك الرجل الذى يضاجع زوجتة على سرير المرض ليثبت لها ، وللمتحلقين على الباب فحولته ، وكذلك الرجل الذى يتهم المرضة المصرية باختطاف ابنته وإبدالها بأخرى لمجرد أن البنت أصبحت أنظف مما كانت عليه قبل دخول المستشفى .

لا تخفى تلك اللقطات رسالتها للمألوف والعادى ، وللبداهة تسميات أخرى فى هذا المكان الذى يعيد صياغة الإنسان ، ولكن من ضحية من ؟ المكان أم أصحابه ! ! أم أن أبناء الحواضر والمدن ضحية الاثنين ! .

٤ ـ تقوم تقنية السرد الروائى فى « البلدة الأخرى » على ضمير المتكلم ، وتتخذ طابعا تصاعديا يبدأ منذ لحظة التماس الأولى مع المكان (هبوط الطائرة) حتى لحظة الفرار منه (إقلاع الطائرة) فى رحلة تستغرق ٣٨٧ صفحة من القطع الصغير ، وتتخللها استرجاعات (فلاش باك) وأحلام ورسائل متبادلة ، ومناجاة ذاتية إضافة إلى الحوارات ، مما يضفى على الزمن الروائى رتابة تعمق الإحساس بثقل الهواء ووصول الروح إلى شفا حفرة من البوار .

إختار الروائى لبطله اسما مركبا « إسماعيل خضر موسى » وربما من المفيد اقتباس ما ذكر شوقى عبد الحكيم فى « موسوعة الفولكلور والأساطير العربية » حول دلالة بعض الأسماء «كما قد يتوحد كل من إبراهيم واسماعيل فى استجابة المياه لهما ، ثم الخضر الذى سمى خضرا لأنه ما من مكان يحل به إلا ويعتريه الاخضرار ، كما يمكن اضافة موسى لهم نظرا لاستجابة مياه البحر له حين ضربها بعصاه فانشقت » (ص ٦٠) .

إضافة إلى الدلالات الدينية لذلك الاسم المركب ، إذن ، هناك قاسم مشترك بين المفردات الثلاث التى تكون الاسم « الماء » كأن كل ذلك الماء المتدفق فى التاريخ يحتشد الآن فى جسد وحيد .

جسد تتنازعه بلدتان ؛ الأولى أصابت زيارة السادات للقدس (التى تتم فى خلفية المشهد الروائى) روحها بالخراب ،والثانية ، الأخرى ، تحكم على ما فى الجسد من ماء بالجفاف ، ومن البلدتين تفر الروح بجسدها إلى الكتابة ، تلك التى يثأر أبناء الحواضر والمدن بها ولها من الصحراء .

ولقد كان بمقدور الكتابة أن تدلق كل ذلك الماء على الورق حتى يخضوضر الكلام ، ورغم أنها فعلت ذلك فى مقاطع الأحلام والمناجاة الذاتية إلا أنها كثيرا ما وقعت فى قبضة بلاغة تقليدية من نوع الأسود صارخ . والأحمر صارخ ، والأبيض قليل ، مما يقلل من سلاسة اللغة لكنه لا يجرد القراءة من المتعة ..

عبد الفتاح عثمان

الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع

العمل الروائى هو من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالواقع وتعبيرا عنه ، ومن ثم يبدو الروائى فى صدارة المبدعين الذين يغوصون فى واقع المجتمع دون أن تكون هناك حواجز فنية أو شكلية تعوق حركتهم الإبداعية الحرة ، ففى الإبداع الروائى الحقيقى تكامل بين الفن والوعى ، بين الذات والموضوع الخارجى ، بين بنية شكلية فنية وبنية موضوعية اجتماعية ، أو لنقل بتعبير آخر هناك ارتباط حتمى داخل نسيج العمل الروائى بين اللحظة التاريخية بتداعياتها السياسية والاجتماعية واللحظة الإبداعية الفنية .

ولقد عبرت الرواية الجزائرية بصدق وواقعية عن معاناة وطموحات الإنسان الجزائرى ، وكفاحه المسلح فى سبيل الاستقلال ونضاله القاسى فى سبيل إقامة مجتمع الكفاية والعدل عن طريق الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكى ، كما عبرت بجسارة واقتدار عن السلبيات التى سادت التطبيق الاشتراكى وشوهت التجربة الثورية ، وكشفت عن الصراع الشرس بين القوى الرجعية الممثلة فى الإقطاعيين والرأسماليين ، والقوى التقدمية الممثلة فى المناضلين الشرفاء من أبناء الطبقة الكادحة الذين يبذلون عرقهم من أجل زيادة الإنتاج فى الأرض والمصنع .

وقد تم ذلك بروح نقدية عنيفة قل أن توجد فى بلاد عربية أخرى ، ومعنى هذا أن الرواية العربية الجزائرية شديدة المحلية واضحة الوطنية ، ومرتبطة أقوى الارتباط بهموم الإنسان الجزائرى وأشواقه المقدسة ، ومن ثم احتلت الرواية الواقعية مساحة ممتازة من النتاج الروائى الجزائرى ، فلا نكاد نجد الرواية التاريخية التى تتخذ من الواقع التاريخى مجالا إبداعيا تعبر فيه عن أحداثه وشخوصه برؤية واعية يتفاعل فيها الماضى مع الحاضر ، وتؤدى العناصر الفاعلة فيه دورها فى عملية الإسقاط التى

تكشف الحاضر وتفضح خباياه ، وإن كنا نجد نماذج استفادت من التراث التاريخي على نحو ما كما فعل **رشيد بوجدره** في روايته **«معركة الزقاق»** على سبيل المثال . وإن كانت هذه الاستفادة قاصرة على الجانب اللغوى وإثارة الذاكرة الجماعية دون أن يكون البعد التاريخي متفاعلا مع الحاضر ومؤثرا فيه .

كذلك لانجد الرواية الرومانسية بمضمونها العاطفى الوجدانى الحالم منفصلا عن الأحداث الوطنية ، وإنما قد تتخذ الأحداث العاطفية وسيلة تتحرك من خلالها الشخصيات في كفاحها المسلح على نحو ما فعل الدكتور **عبد المالك مرتاض** في روايتيه :

«نار و نور» و «دماء ودموع» ؛ أو في نضالها للكشف عن الفساد الأخلاقى كما فعل **إسماعيل غموقات** في روايته **«الشمس تشرق على الجميع»**، **وشريف شناتيله** في روايته **«حب أم شرف»** .

ويمكن أن نعتبر قصة **«غادة أم القرى» لأحمد رضا حوحو** والتى كتبت في أوائل الأربعينيات أثناء مقامه بالحجاز (١٩٣٥ ــ ١٩٤٥) وقصة **«صوت الغرام» لمحمد منيع** التى كتبت سنة ١٩٦٧ من النماذج النادرة للروايات العاطفية ذات الطابع الرومانسى الخالص . وإن كان يقلل من تأثير الأولى أن كاتبها كتبها وهو بالحجاز ، ووقعت أحداثها في مكة ، واتسمت بطابع الافتعال والمصادفة وعدم الإقناع وطغيان الجانب اللغوى بصيغه الجاهزة وإنشائيته الفضفاضة ! كما يقلل من قيمة الثانية ترهل بنائها الروائى ، وضعف الصراع الدرامى وانعدام الحبكة الفنية التى تربط بين الأحداث !

ويمكننا تبرير غياب الرواية التاريخية والرومانسية في الأدب الجزائرى بطبيعة الواقع التاريخى والاجتماعى والسياسى ، حيث بدأت الصحوة الأدبية خاصة فيما يتصل بالإبداع الروائى في أوائل السبعينيات وهى الفترة التى أعقبت انتصار الثورة بقيادة جبهة التحرير الوطنى وصدور القوانين الاشتراكية وماتبع ذلك من جهود لتنمية المجتمع سياسيا واقتصاديا وثقافيا

ولقد عبرت الرواية الجزائرية عن الواقع بكل همومه وطموحاته وركزت على واقع الكفاح المسلح ، وواقع الثورة الزراعية ، وواقع السلبيات الاجتماعية ، وسوف ندرس هذا الواقع من خلال الروايات الأصول التى تعتبر علامات بارزة في تطور الرواية الجزائرية شكلا ومضمونا ، وكاتبوها هم صفوة الروائيين الجزائريين من جيل الرواد والجيل الذى تلاهم ، باستثناء **رشيد بوجدره** الذى لم أستفد من رواياته في هذه الدراسة ، مع أننى بذلت جهدا في قراءتها خاصة **«التفكك»** و **«التطليق»**، و **«ضربة جزاء»** و **«ألف عام وعام من الحنين»** و **«معركة الزقاق»** .
ويرجع ذلك إلى أن بعض رواياته كتب بالفرنسية ثم ترجم إلى العربية ، والبعض الآخر كتب بالعربية لكن بلكنة أعجمية ، فالصور معقدة والمشاهد غامضة والسياق اللغوى مثقل بالرموز والأساطير ، ناهيك عن الجراة في استخدام اللغة بطريقة مخالفة للقياس والأعراف اللغوية في الاشتقاق والنحت !

واقع الكفاح المسلح :

لقد استقطبت الثورة الجزائرية بكفاحها المسلح واتجاهها الأيديولوجى اهتمام الروائيين الجزائريين

الذين عايشوا وقائعها وشهدوا أحداثها وانفعلوا بما جرى فى مسيرتها من صراع مذهبى تطور إلى تصفيات جسدية بين رفاق السلاح الواحد ، ومن ثم رصدوا التضحيات الجسام التى بذلها الشعب من أجل الحصول على الاستقلال من فرنسا التى كانت تعتبر الجزائر مستعمرة خاضعة لها إلى الأبد ، وظلت تحكمها بالحديد والنار منذ احتلالها سنة ١٨٣٠ م حتى أوائل الستينيات من القرن العشرين .

ويمكن القول بأن رواية «اللاز» للطاهر وطار تعتبر أبلغ رواية عبرت عن هذه المعانى كلها فى الأدب الجزائرى الحديث ، وليست قيمة «اللاز» فى مضمونها الثورى وجراتها فى اقتحام إشكاليات الصراع الإيديولوجى بين رفاق السلاح الواحد قبل أن يتوحدوا فى جبهة التحرير الوطنى الجزائرى ، وإنما قيمتها فى أنها تجاوزت الأشكال التقليدية بصيغها الجاهزة ، وموضوعاتها المستهلكة فكانت إنجازا فنيا نقل الرواية الجزائرية من مرحلة إلى مرحلة أخرى . إن رواية اللاز تقوم على محوَرين : تصوير الصراع الخارجى بين الشعب الجزائرى والاحتلال الفرنسى ، والصراع الداخلى بين المقاتلين الجزائريين بعضهم وبعض نتيجة لاختلاف انتماءاتهم العقائدية والفكرية . ويتجلى الكفاح الثورى المسلح من خلال الشخصيات التى تلعب أدوارا رئيسية لإبراز الأحداث وتطوير الصراع الدرامى بحيث يمكن القول بأن الشخصيات تطغى على الأحداث ، **فاللاز** يستقطب أحداث القسم الأول ، بينما يستأثر **زيدان** بأحداث القسم الثانى ، وبينهما تتحرك شخصيات أخرى تمثل شرائح اجتماعية معينة أدت دورها فى الكفاح المسلح ، **فقدور** ابن صاحب الحانوت يمثل الطبقة البرجوازية **وحمو** عامل الفرن يمثل طبقة البروليتاريا ، بينما يمثل **الشيخ مسعود** الطبقة المتوسطة ذات الاتجاه الإسلامى المتشدد . ويعنى ذلك أن الثورة شارك فيها أبناء الشعب الجزائرى على اختلاف انتماءاتهم السياسية وأوضاعهم الاجتماعية ، عدا طبقة الإقطاعيين والرأسماليين المستغلين الذين لم يسهموا فى الثورة لأن مصالحهم مرتبطة بالوجود الاستعمارى .

وقد اعتمد **الطاهر وطّار** فى بناء المعمار الفنى على مايسمى بالتدوير ، حيث تنتهى الرواية بنفس المشهد الذى بدأت به ، فقد بدأت **بالشيخ الربيعى واللاز** فى مكتب المنح المخصص لإعانة أسر الشهداء حيث يترحّم الشيخ على ولده **قدور** بينما تتردد على مسامعه عبارة **اللاز** الشهيرة التى تحولت إلى لازمة تتكرر فى المواقف الصعبة ؛ لإنها تجسد خلاصة الموقف : **«مايبقى فى الوادى غير حجارة»**، وتنتهى أيضا بظهور **الشيخ الربيعى واللاز** مع تردد اللازمة **«إنك الآن افضلنا جميعا يااللاز لانك لاتحس بشىء ، لانك لاتزال تعيش الثورة بل لانك الثورة . وما يبقى فى الوادى غير حجارة . مايبقى فى الوادى غير حجارة»**
كما استخدم وطّار فى التكنيك الفنى المشاهدَ المتقابلة لا المتتابعة ، ووظف المنولوج الداخلى بكثرة لافتة للكشف عن العالم النفسى للشخصيات بكل تواتراته دون تدخل منه ، ولكنه فى بعض المشاهد كان عبئا ثقيلا على حركة الصراع الدرامى ، وجعل الشخصيات تجفل من الحاضر وترتد إلى الماضى فتجتر ذاتها منفصلة عن واقعها . واللغة التى كتبت بها اللاز هى الفصحى الفنية فى الوصف والحوار وإن غلب الوصف السردى على رسم مشاهد الرواية ، وإن كان هذا لم يمنع الكاتب من استخدام الامثال الشعبية الجزائرية .

وهكذا جسد **الطاهر وطار** الكفاح المسلح والصراع الأيديولجي وسلبيات مابعد الاستقلال فى هذا العمل الروائى الذى يشهد له بالبراعة والاقتدار ، ولذلك يرى بعض النقاد الجزائريين أن هذه الرواية «تؤرخ لظهور الرواية الأيديولوجية السياسية فى الأدب الجزائرى الحديث ، وأنها من أهم أعمال **الطاهر** إن لم تكن أهمها».

وهناك رواية ثانية سجلت الكفاح الثورى متخذة من مدينة **وهران** عاصمة الغرب الجزائرى مجلى لأحداثها خاصة حيها الشعبى العريق «**سيدى الهوارى**» وهى «**نار ونور**» **لعبد المالك مرتاض** ورغم أن هذه الرواية تتفق فى موضوعها مع «**اللاز**» إلا أنها تختلف عنها فى الرؤية والاتجاه الأيديولوجى ، والتكنيك الفنى والصياغة اللغوية للمضمون ، فهى من ناحية المضمون ترصد الكفاح المسلح للشعب الجزائرى داخل إطار عاطفى ينمو مع نمو الأحداث ، ويرتبط بحركة الصراع الدرامى ، مما جعلها تتخذ طابعا عاطفيا إنسانيا .

ومن الروايات التى سجلت الواقع الثورى رواية «**طيور فى الظهيرة**» **لمرزاق بقطاش** ، وأحداث هذه الرواية لم تقع فى قلب العاصمة حيث حى «**القصبة**» الشهير بأعماله الفدائية ، وإنما وقعت فى «**حى الواد**» الذى يوجد فى أطراف المدينة بين البحر والغابة . وأبطالها ليسوا من الرجال أو الشباب الناجحين فى الجامعات أو المصانع والمؤسسات ، وإنما هم جماعة من الأطفال الذين يشهدون بعض المظاهرات العسكرية فى الشاحنات التى تصعد أو تهبط من الغابة مارة بالحى فى غدوها ورواحها ، كما يعايشون فى حياتهم اليومية بعض المستوطنين الأوربيين بما يحملون فى نفوسهم من روح الحقد والكراهية للعرب . وأيضا يمرون ببعض الأحداث التاريخية التى تذكرهم بكفاح وطنهم كالاحتفال بذكرى ٢ نوفمبر الذى شهد اندلاع الثورة الجزائرية .

ولم يقف دور هؤلاء الأطفال على مشاهدة الأحداث ورصدها والتفاعل معها ، وإنما امتد إلى المشاركة الفعلية ، وذلك بالإضراب عن الدراسة ورفض تعلم اللغة الفرنسية باعتبارها رمزا للاحتلال الفرنسى . وصنع العاب طفولية تمثل وعيهم بالمرحلة التاريخية التى تمر بها بلادهم وتقدم إرهاصات واعدة بدورهم النضالى فى المستقبل . ومن خلال هذا كله ينقل الكاتب فى لوحات وصفية حياة الطبقة الكادحة فى المجتمع الجزائرى ، تلك الطبقة التى تعيش على هامش المدينة ، ويصور المعاناة التى تتحملها لكى تعيش ، وطموحاتها المحدودة ، والعلاقات التى تسود بينها وبين المستوطنين الأوربيين الذين يجاورونها ويتعالون عليها .

لقد حاول **مرزاق بقطاش** من خلال التكنيك الفنى التقليدى فى كتابة الرواية ، حيث السرد الوصفى وتتابع الأحداث ونموها نموا تصاعديا ؛ أن يسجل الأحداث الوطنية وأن يظهر تأثيرها على وعى الجيل الجديد من ابناء الثورة الجزائرية ، متخذا من **حى باب الواد** منطلقا لأحداثه ، ومستخدما اللغة التى يغلب عليها طابع السرد الوصفى ، فلا يوجد فيها الحوار إلا نادرا ، كما أنها فى سردها وحوارها تلتزم بالفصحى الفنية مما يؤكد وعيه بأهمية استخدام اللغة الفصحى فى كتابة الأعمال الروائية . وقد نضج مستواه الفنى فى روايته الثانية التى اكمل بها هذه الرواية وهى «**البزاة**» حيث مستواها الفنى اكثر نضوجا وشخصياتها أعظم إقناعا .

واقع الثورة الزراعية :

لقد رصدت الرواية الجزائرية واقع الثورة الزراعية وتجلى ذلك فى روايات ثلاث هى : **ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة ، والعشق والموت فى الزمن الحراشى والزلزال للطاهر وطار والأكواخ تحترق لمحمد زتيلى** .

وتعتبر رواية «**ريح الجنوب**» أول رواية جزائرية رصدت بواقعية رصينة الحياة فى الريف الجزائرى ، وجسدت هموم الفلاح ومشاكله مع الأرض وعلاقاته بغيره داخل القرية التى تعتبر نموذجا لقرى الجزائر ، ومن ثم فهى تنحو منحى اجتماعيا يصور الواقع الاجتماعى الجزائرى لأول مرة ، والجنوب يراد به فى الرواية الجنوب الجزائرى لما يعانيه من شظف العيش وقسوة الطبيعة وخشونة الحياة . والرواية بهذا المعنى تتوغل داخل القرية وتمتزج بالأرض وترصد حياة البشر الذين يعيشون على ظهرها ، ومن ثم لم يهتم الكاتب بتسجيل أحداث الثورة وتأثيرها على الصراع الطبقى ، كما انه لم يول قضية الثورة الزراعية اهتماما خاصا ، وإنما وجه جل اهتمامه إلى رصد الواقع وما يضطرب فيه من تحولات . ولم يكتف **ابن هدوقة** باتخاذ الأرض محورا للصراع ، وإنما أدار الصراع من خلال الأرض والمرأة معا حيث الإرهاص بمشاركة المرأة فى بناء الجزائر الجديدة ، وتصوير واقع المرأة فى المجتمع القديم ، وتطلعاتها لنيل حريتها فى التعليم .

ويؤخذ على هذه الرواية التى صورت الواقع الاجتماعى فى القرية الجزائرية من خلال الأرض والصراع الطبقى حولها ، والمرأة وتحقيق طموحاتها المشروعة انها لم تنجح فى إيجاد قضية محورية ترتكز عليها الأحداث فتنمو وتتطور داخل بناء فنى متماسك . فالأحداث منفصلة لا رابط بينها سوى الفكرة العامة المهيمنة ، وهى وصف الحياة الاجتماعية فى القرية الجزائرية بعد الاستقلال ، وهو وصف يبدو عليه الطابع التسجيلى . إن عدم وجود قضية محورية يدور حولها الصراع ؛ جعل الشخصيات تبدو باهتة ، ومن ثم أضعف حركة الصراع الدرامى .

ورواية «**العشق والموت فى الزمن الحراشى**» «هى الكتاب الثانى المكمل لرواية «**اللاز**» وكنا نتوقع أن نجد فيها رصد الحركة الواقعة فوق الأرض بكل ماتحمله من تفاعلات ثورية تغطى مجالات الحياة المختلفة لشعب خرج على التو من معركة الاستقلال الدامية الشرسة ، وإرساء القوانين الاشتراكية التى تشمل القضاء على الإقطاع الزراعى والاحتكار الرأسمالى الصناعى وإعادة الجزائر إلى هويتها العربية الإسلامية ، ولكننا نُفاجَأ بتصوير واقع راكد يخلو من الصراع الدرامى والاحتشاد الوطنى المنتج والتفاعل الخلاق بين قوى الشعب المختلفة التى انصهرت فى جبهة التحرير الوطنى الجزائرى ، ويعتمد على المناقشات الفكرية النظرية التى تستنزف طاقة البناء الروائى ، وتحوله إلى حوارات فكرية مسطحة تبتعد عن تيار الحياة الهادر فوق الأرض بكل مايموج به من صراع فعلى بين القوى الرجعية والقوى التقدمية .

إن المناقشات النظرية التى بسطت سلطانها على الرواية تبرز اتجاهين : اتجاه يسارى تقدمى ، واتجاه سلفى رجعى ، يمثل الأول الفتاة **جميلة** الطالبة بالجامعة . ويمثل الثانى الطالب **مصطفى** زميلها فى الجامعة . وبقية الشخصيات الأخرى فى الرواية امتداد

للشخصيات التى عرفناها فى رواية «اللاز» ولذلك يظهر «اللاز» والربيعى وبعطوش وحمو وخوخة . لقد كان للأفكار النظرية سيطرتها على هذا العمل الروائى الذى هو فى الأصل عمل درامى يرتبط بالأرض والصراع حولها . كما كان لاستخدامه أسماء لها تاريخها أثره الكبير فى افتقاد الوحدة .

وهناك عمل آخر للطاهر وطار يرصد فيه واقع الثورة الزراعية يتمثل فى روايته «الزلزال» التى كتبها من منطلق أيديولوجى ، هو أن ظروف الجزائر كبلد تقدمى خاض ثورة تحريرية كبرى تحتم عليه اتخاذ الحل الاشتراكى وسيلة للبناء الاقتصادى والاجتماعى للجزائر الحرة . ففى رأيه أن الطبقة العاملة الكادحة قد قامت بدورها فى تحرير التراب الوطنى ، ومن ثم ينبغى أن تأخذ حقها بعد أن عانت أبشع صنوف الذل والهوان والاستغلال ، ولكن تطلعات هذه الطبقة تصطدم - من وجهة نظره - بأطماع الطبقة البرجوازية التى ترى فى المشروع الاشتراكى والثورة الزراعية خطرا جسيما على مصالحها وقضاء على الحقوق المكتسبة التى ورثتها ، ولذلك تقاوم بضراوة وتستنكر هذا الزلزال الذى يحرك الأرض من تحت أقدامها فيغير النفوس ويهلك الحرث والنسل .

إن التجربة فى هذه الرواية مرتبطة بالأرض فى ظل الأوضاع الجديدة ، بعد الحصول على الاستقلال . والبطل الرئيسى فيها هو الشيخ عبد المجيد بو الأرواح وهو رجل لايقيم فى الريف وإنما يقيم فى المدينة .

ورغم أن الطاهر وطار يتعاطف مع التجربة الاشتراكية ، إلا أنه بابتعاده عن الميدان الحقيقى وهو الأرض والقرية جعل الرواية تنحو منحى نفسيا ، وتتطور لصالح الشخصية لا لصالح الأحداث ، ومن ثم غلب عليها الطابع الوصفى والسرد التقريرى الذى أخذ طابعا نقديا يبرز وجهة نظره ، كما أن دفاعه عن العمال لم يكن مقنعا ، فما قاله العمال الشيوعيون مجرد اعتراضات نظرية لاترقى إلى مستوى التنظيم العملى أو التفكير العقائدى ، ومن ثم كان موقفهم من بو الأرواح موقفا مهادنا . وقد استخدم اللغة العربية الفصحى فى السرد الوصفى ، والحوار النظرى ، ولغته مصقولة تتميز بالوضوح والرصانة وتخلو من الغموض والركاكة ، وإن كانت تنحو منحى تقريريا خطابيا فى بعض المواقف .

إن تضخم شخصية بو الأرواح والإكثار من اللوحات الوصفية ، والابتعاد عن ميدان المعركة الحقيقى وهو الأرض ، وبروز أفكار الكاتب فى تبنى الاتجاه الشيوعى قلل من القيمة الفنية لهذه الرواية ، وإن كان هذا لايعنى الغض من تأثيرها وقيمتها المرموقة فى تطور الرواية الجزائرية الحديثة .

واقع النقد الذاتى :

سنشير من هذا التيار إلى روايتين : الشمس تشرق على الجميع لإسماعيل غموقات و «الخنازير» لعبد المالك مرتاض . والرواية الأولى ترصد بواقعية نقدية عنيفة هموم الإنسان الجزائرى الذى يعيش فى المدينة ، ويواجه الكثير من المشاكل الاجتماعية والأخلاقية التى تحاصره فى المؤسسات التعليمية والاقتصادية نتيجة للسلبيات التى لحقت بنفوس بعض المسئولين ، حيث استغلوا مواقعهم لإشباع غرائزهم ، وتحقيق نزواتهم الخاصة على حساب قيم الشعب وأخلاقياته . وتقوم الرواية على عدة محاور تدور كلها فى إطار النقد الذاتى ، وهى :

ـ الفتاة الجزائرية الحديثة التى خرجت إلى ميادين التعليم والعمل وموقف الرجال منها وموقفها منهم فى السلوك اليومى والممارسة العملية المختلطة فى المؤسسات التعليمية والصناعية .

ـ الفقر الشديد الذى تعيش فيه بعض الأسر الجزائرية حيث المعاناة فى الحصول على رغيف الخبز .

ـ التجاوزات غير الاخلاقية التى تقع فى بعض المؤسسات والادارات الوطنية بعد الاستقلال .

ـ المعاملة غير اللائقة لأسر الشهداء ، وتجاهل حقوقهم بعد تضحياتهم من أجل نجاح الثورة .

ـ الصراع بين القوى الرجعية والقوى المستفيدة من الثورة الزراعية .

ويؤخذ على كاتب هذه الرواية أن الأحداث تبدو غير مقنعة ، فاختيار أبطال الرواية من تلاميذ المرحلة الثانوية ، واختيار المدرسة وهى مؤسسة تعليمية تربوية لها هيبتها واحترامها ورسالتها الأخلاقية ؛ لتكون مسرحا للدعارة على هذا النحو السافر ، يبدو أمرا مثيرا للاشمئزاز وعدم الإقناع .

أما الشخصية فقد كانت أقل من الأفكار التى تحملها ، كما أنها مسْطحة فهى إما خيِّرة أبدا أو شريرة أبدا . ثم إن الحديث عن الثورة الزراعية فى رواية كتبت عن المدينة ، ومشاكل الطبقة العاملة ، يبدو مقحما . ومع ذلك يحمد للكاتب استخدامه لغة فنية متميزة تعتمد على التكثيف والجمل القصيرة المتدفقة التى تواكب الأحداث وتمثل العالم النفسى للشخصية .

والرواية الثانية التى تأخذ طابعا نقديا هى رواية «الخنازير» فقد رصد كاتبها الدكتور مرتاض السلبيات التى سادت المجتمع الجزائرى بعد الحصول على الاستقلال ، وذلك برؤية نقدية عنيفة كشفت عن المفارقات المؤلمة التى شملت العديد من جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، حيث تولى المسئولية الانتهازيون وتجار الشعارات ، وأصحاب المصالح الخاصة الذين يتخذون من كراسى السلطة وسيلة للإثراء غير المشروع ، وبذلك ارتفع الخونة فى السلم الاجتماعى والسلطوى ، بينما ابتعد أبناء الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم فى سبيل حرية الوطن ، فقد تفشت الانتهازية الرخيصة واستشرت الذمم الفاسدة فى الكثير من المؤسسات ، تحاول إجهاض المكاسب الثورية التى تحققت للعمال فى الأرض والمصنع بحيث غدا الصراع بين القوى الرجعية والقوى التقدمية سجالا فى كل موقع . فهناك المناضلون الشرفاء يبذلون عرقهم لإخصاب الأرض وزيادة الإنتاج ويغنون أغنيات التفاؤل ،وهناك الانتهازيون الذين يغيرون جلودهم وينقضون كالغرباء على كل نبتة فينتزعونها لأنفسهم . وبذلك اكتظت بطون بعض الناس بالشبع بينما التصقت بطون غيرهم من شدة الجوع .

لقد تسلط الخنازير على أقدار الناس !

وهكذا استطاعت الرواية الجزائرية رصد الواقع باقانيمه الثلاثة .

الواقع الثورى المسلح ، الواقع الثورى الاشتراكى ، الواقع النقدى الإصلاحى .

وبذلك حققت وجودها المميز فى سجل الفن الروائى العربى .

امال فريد

الرواية الفرنسية المعاصرة
« الـــروايـــة الـــجـــديـــدة » وما بعدها

اعتبر القرن التاسع عشر عصر ازدهار الرواية فى فرنسا وقد توالت فيها المدارس والتيارات : التيار الرومانى ويمثله شعراء الرومانسية **لامرتين** ،**فينيى** ، **هوجو** وكتاب مثل **جورج صاند وبانجمان كونستان** . ثم تيار الواقعية الذى بدأ **بتندال** وتأكد مع **بلزاك وفلوبير** . وتلته المدرسة الطبيعية وعلى رأسها **إميل زولا** . أرسى هؤلاء الكتاب قواعد الرواية كجنس أدبى متميز على اختلاف اشكالها . وكانوا يغوصون فى النفس البشرية محللين أدق خلجاتها كما صوروا الحياة الاجتماعية والسياسية فى فرنسا والصراعات الفكرية السائدة فى عصرهم . ومع بداية القرن العشرين استمرت الرواية الفرنسية تعطى ثمارهاوتطور من أشكالها وبرزت ، فى الأدب العالمى ، أسماء **بروست** ، **جيد** ، **مورياك** ، **مالرو** ، **سارتر** ، **كامو** .. وقد وجد القارىء فى رواياتهم ، بجانب التحليل النفسى المتعمق ، التعبير عن كل أزمات هذا العصر الذى تصدعت فيه الأبنية الثقافية والاجتماعية وانهارت القيم وانقلبت المعايير فقد شعر كل واحد من هؤلاء الكتاب بأن عليه أن يكون وجدان أمته فلا يعبر عن ذاته فحسب بل عن الجماعة التى ينتمى إليها .

وعندما انتصف هذا القرن حدثت فى الرواية الفرنسية انتفاضة جديدة . فالرواية ككائن حى تتطور وتنمو وتتقدم أو تتقهقر ، تشعر دائما بالاحتياج إلى دماء جديدة . لقد حدث هذا التطور على يد مجموعة من الكتاب كانوا فى مقتبل العمر فى الخمسينيات . ويقدم أحدهم ، **جان ريكاردو** ، فى كتاب عنوانه « الرواية الجديدة » هذا التيار أو هذه الحركة الأدبية قائلاً : « هى ليست جماعة ولا مدرسة . لا يعرف لها قائد ولاشعار ، لا مجلة ولا إعلان مبادىء . فالحدود بينها وبين الأشكال الأخرى ليست واضحة »(١) لذلك فالنقاد فى فرنسا احتاروا فى الأسماء التى يجب إدراجها على قائمة كتاب الرواية الجديدة » . وسنشير هنا إلى أهمها : **صمويل بيكيت** ، **الآن روب جرييه** ، **ناتالى ساروت** ، **ميشيل بوتور** ،

مارجريت دوراسى ، جان كيرول ، كلود سيمون . وكانت تجمعهم أهداف واحدة : التغيير والتجديد . فقد كشفوا فى كل كتاباتهم النقدية عن ثورتهم على الرواية الفرنسية التقليدية بقوالبها وأشكالها القديمة . وكان التجديد المنشور يشمل كل المستويات :

ـ فالكتاب الجدد يرفضون أولاً البناء التقليدى للرواية وتسلسلها الزمنى الذى يتمشى مع أزمة تندلع فى نفس الشخصية المحورية حتى انفراج الأزمة أو موت البطل . أصبح بناء الرواية « سيمفونيا » بمعنى أن أجزاءها تتداخل مثل تيمات السيمفونية ويتشابك فيها الماضى والحاضر والمستقبل فى ضفيرة محكمة بحيث لا يعرف القارىء إلى أين تحمله الأحداث . وكثيراً ما يختلط عليه الأمر لأن الكاتب يتعمد أن يصحبه فى هذا التيه ويتركه يتحسس طريقه وحده .

ـ والروائيون الجدد يرفضون إعطاء الأولوية للشخصيات فى عالمهم ـ الذى يتسم بالإنسانية ، بل يفضلون عليها « الأشياء » التى لها حضور مكثف يفوق حضور الإنسان . ولأن هذه المدرسة تسمى نفسها « مدرسة النظرة » Ecole du Regard فإن الكتاب يصورون الأشياء تصويرا موضوعيا يكاد يكون فوتوغرافيا لا يغفل أدق التفاصيل . وعندما تطغى الأشياء تبدو الشخصيات باهتة ، لاروح فيها . وكثيراً ما لا يهتم الكاتب بأن يعطى لها أسماء .... وللتعبير عن هذا الواقع الخالى من الانفعالات يتحتم أن يستخدم الروائى أسلوباً تقريرياً خالياً من أى نبض وأن ينتقى ، من اللغة ، الألفاظ البعيدة عن الأشكال البلاغية وعن الصفات وعن الأفعال التى تنم عن المشاعر .

ـ وتحدث « الرواية الجديدة » انقلابا فى العلاقة بين القارىء والكاتب فبعد أن كان القارىء يحاول أن يجد ذاته فى شخصيات الرواية أصبح عليه ـ بعد أن فقدت هذه الشخصيات أهميتها ـ أن يجد ذاته فى الروائى نفسه وأن يشاركه فى عمله الإبداعى . ويقول **روب جرييه** فى هذا الصدد : « يعلن المؤلف اليوم حاجته الماسة لأن يشاركه القارىء مشاركة فعلية ، واعية وخلاقة . إنه يطلب منه أن يشترك فى عملية الخلق ، أن يخترع بدوره العمل الأدبى والعالم وأن يتعلم ، هكذا ، أن يخترع حياته الخاصة » أما ميشيل بوتور M. Butor فيقول فى كتابه النقدى « الرواية كبحث » Le Roman Comme recherche « إن الرواية الجديدة ليست نظرية ولكنها بحث » فهى عملية تنقيب واستكشاف للمجهول .

ـ أما المستوى الأخير الذى شمله التجديد والتغيير فهو مستوى « الكتابة » فحركة « الرواية الجديدة تعطى لها أهمية خاصة . بل انها تعتبرها أهم من المضمون الذى تعبر عنه . وهذا ما يفسره **الآن روب جرييه حين يكتب فى دراسته النقدية « من اجل رواية جديدة » : « أن الكاتب فى راسه جمل وأشكال هندسية ومفردات وبنايات نحوية ، تماماً كما يوجد فى رأس الرسام خطوط والوان . إن الذى يحدث فى الكتاب يأتى فيما بعد وكان الكتابة نفسها هى التى أفرزته » . ويتضح لنا ان الكتابة ، فى الرواية الجديدة ، لم تعد تخدم الموضوع كما هو الأمر فى الرواية التقليدية ولكن الموضوع هو الذى يبرز الكتابة ويضفى عليها قيمة . فالكتابة اصبحت غاية فى ذاتها ولم تعد مجرد وسيلة لإضفاء الجمال على المضمون . ولذلك يقرر جان ريكاردو** Jean Ricardou ان الرواية « لم تعد كتابة مغامرة بل مغامرة كتابة »(٢) وأصبحت هذه المغامرة شيئاً

أساسياً بل حيوياً بالنسبة لروائى مثل Butor الذى يعترف : « إننى اكتب لكى أعطى لحياتى عمودا فقرياً » . إن العلاقة بين كاتب « الرواية الجديدة » وكلماته علاقة حميمة ففيها يجد دفء المنزل ودفء الرحم . فكلماته ملاذه ، وهى حصنه الحصين . ولكل روائى طبعاً مفرداته المفضلة التى يكشف بواسطتها عن أعمق أعماقه وعليه دائماً ـ كما ينصح **بوتور** « أن يفك الكلمات القديمة التى تراكم عليها غبار الزمن كى تصبح مضيئة » .

بعد أن استعرضنا أهم سمات الرواية الجديدة فى فرنسا نتوقف عند اثنين من كتاب هذه الحركة الأدبية : **ميشيل بوتور وكلودسيمون** .

ووراء هذا الاختيار أن **بوتور** نال فى عام ١٩٥٧ عن رواية التحول La Modificaton جائزة **رنودوه** Renandot (وهى من كبرى الجوائز الأدبية فى فرنسا) واعتبر هذا اعترافا بمكانة الرواية الجديدة آنذاك وتكريم للروائيين الجدد وتتويجا لجهودهم فى مجال الرواية . أما **كلود سيمون** فقد نال جائزة نوبل عام ١٩٨٥ عن مجموعة أعماله الأدبية وذلك فى فترة كانت « الرواية الجديدة » كحركة أدبية قد انفضّ عنها قرّاءها فطورت أشكالها كى تساير ذوق المتلقى . فاستحقق سيمون الجائزة لمكانته كروائى عبر عن المشاعر الإنسانية بأسلوب متميز .

١ ـ ميشيل بوتور والتحول La Modification

تكشف لنا هذه الرواية سمة أساسية من سمات « الرواية الجديدة » الا وهى أهمية الكتابة التى تضفى جمالاً على موضوع ليس فيه أى جديد ، يقدم لنا الثالوث الشهير الزوج بين الزوجة والعشيقة ... لذلك يفخر **بوتور** أنه تمكّن من اضفاء « نور جديد ومبتكر » ـ على هذا الموضوع العادى الأزلى .... وثمة ملاحظة أخرى تلفت نظر القارىء منذ السطور الأولى للرواية وهى أن بوتور يستخدم ضمير المخاطب موجهاً حديثه إلى بطل الرواية (الذى يبدو وكأنه يتحدث إلى نفسه فى مونولوج طويل يستغرق الرواية كلها) وإلى القارىء معاً وهكذا يجد القارىء نفسه مطالباً بالمشاركة فى العمل الإبداعى فقراءة رواية لم تعد محاولة هروب إلى عالم آخر ولكنها عملية بحث عن لغة جديدة ومشاركة للروائى .

تبدأ الرواية حين يستقل البطل القطار من باريس متوجهاً إلى روما حيث تعيش عشيقته **سيسيل** كى يعود بها إلى باريس لتعيش بجانبه بعد أن وجد لها وظيفة جديدة هناك . ولكن خلال هذه الرحلة كلما اقترب فى المكان من **سيسيل** الحبيبة وابتعد عن زوجته **هنريت** كلما اكتشف من خلال ذكرياته البعيدة مع المرأتين أن قراره لم يعد صائبا فيتحول مشروع العودة **بسيسيل** إلى باريس إلى قرار العودة إلى زوجته **هنريت** التى يتمنى أن يعود معها مرة أخرى إلى روما لزيارتها مثلما فعلا فى رحلة شهر العسل .. وهكذا فإن رحلة البطل **ليون دلمونت** من باريس إلى روما قد أوصلته فى الحقيقة ـ فى رحلته الداخلية وبفضل ذكرياته التى كانت تسيطر باستمرار على حاضره ـ إلى زوجته **هنريت** . فبينما كان القطار يتجه به إلى روما كانت تحمله ذكرياته فى طريق عكسى ، طريق العودة إلى باريس إلى الزوجة والأولاد فى ١٥ ميدان **بانتيون** حيث تنتظره المشاعر الدافئة ، مشاعر الأسرة . ولما كان هذا الموضوع عاديا جدا والقصة مستهلكة فنيا فقد قمنا بدراسة لما يميِّز هذه الرواية أى كتابة **بوتور** محاولين أن نكتشف كيف حدث هذا التحول فى قرار البطل بطريقة تدريجية تكاد تكون غير ملموسة وذلك من خلال المفردات التى يستخدمها الروائى .

فى الصفحات الأولى من الرواية ، أى عند مغادرة القطار مدينة باريس يؤكد البطل لنفسه وللقارىء معه (وهذا ما يوحى به استخدام ضمير المخاطب) أن هذه الرحلة إلى روما كانت ضرورية كى يستعيد شبابه ويتحرر من القيود التى تفرضها عليه زوجته وهو يقدم لنا صورتين للزوجة وللعشيق : صورة قاتمة للزوجة فى باريس مدينة الضباب والمطر ويشير إلى الزوجة « بالجثة » وصورة مضيئة للعشيقة فى روما المتلالئة بالنور ويشير إليها « بالساحرة » فهى التى تمنحه الخلاص والقوة والهواء النقى الذى يفتقده بجانب زوجته حيث يختنق كل يوم فى نفق مظلم ...

ولكن قرار البطل بدأ يتحول بطريقة غير محسوسة وتحت تأثير ذكريات بعيدة . ففى الفصل الرابع من الرواية يتذكر عشيقته فى موقف « عتاب وريبة واتهام » وكانت هذه المفردات تشير فى بداية الرواية إلى الزوجة ماذا حدث إذن : هل تصبح **سيسيل هنريت** أخرى ؟! ويتساءل **ليون** بقلق بالغ : « هل ستتأرجح منذ الآن بين هذين العتابين ، هذين الحقدين ، هذين الاتهامين بالجبن ؟ » (ص ١٠٥) لأول مرة نرى الزوجة والعشيقة وقد توحد دوراهما فى حياة البطل وتوحدت مشاعرهما تجاهه . لأول مرة يرى البطل بناء الخلاص الذى كان يحلم أن يجده بجانب العشيقة وقد تصدع بعد أن ظهرت فيه الشروخ بل يلجأ الروائى إلى استعارات طبية توحى أن مرض الجذام قد بدأ ينخر فى علاقة البطل بعشيقته التى أصبحت « كجرح متقيح » .

وبعد أن كانت الرحلة قد بدأت والبطل كله ثقة فى صواب قراره وكله تفاؤل وأمل فى السعادة نجد أنه كلما اقترب القطار من روما ، أى من **سيسيل** اهتزت ثقته وزاد قلقه واستبدت به الظنون ... وتعود به الذاكرة إلى رحلة سابقة مع **سيسيل** شعر خلالها أن العلاقة بينهما ، منذ ذلك الحين « بدأت تتفسخ تضمحل ، تتدهور » . ومنذ ذلك الحين بدأ الفراق بينهما فعلاً وإن كانا جالسين الواحد بجانب الآخر . إن الوداع بينهما استغرق طوال الرحلة : « كنتما تتركان أحد كما الآخر ببطء ، بألم كثوب يتمزق خيطا خيطا » وبدأ ليون وهو جالس بجوار **سيسيل** يشعر بأنه يفقدها بل انه فقدها فعلاً فهو بجانبها بيد أنه يشعر بالوحدة ، بل بالمنفى . ولأول مرة يستخدم **بوتور** لفظ « جثة » مشيراً إلى الحبيبة هذه المرة . شعر البطل بالهوة التى بدأت تفرِّق بينه وبين الحبيبة **سيسيل** . و « التحول » الداخلى الذى بدأ يسيطر على **دلمونت** يصاحبه « تحول » آخر يبدو على ملامح وجهه المجهد وفى عينيه الزائغتين و « كأنه قد كبر أعواما عديدة » هو الذى كان ينشد استعادة شبابه بجانب **سيسيل** التى ترمز إلى « الشباب الدائم » ! وكلما اقترب **ليون** من روما شعر أن مشروع العودة **بسيسيل** للحياة بجانبه فى باريس أصبح « مهلهلاً » بعد أن اكتشف فيه شروخاً وتمزقاً وهو يعانى من انهيار داخلى ويصل البطل إلى قرار جديد ؛ **لن يرى سيسيل** عندما يصل إلى روما وسيترك للزمن مسؤولية انهاء علاقته بها .. لقد فهم أخيراً بعد طول تمحيص وبعد أستعادة ذكرياته مع الزوجة والعشيقة

ـ الذكريات الحلوة والمرة على حد سواء ـ إن **سيسيل** مرتبطة فى ذهنه وقلبه بروما فهى « وجهها وصوتها ودعوتها » أى أنها مرتبطة بالمكان الذى **تعيش** فيه (٣) فاذا انتزعت من هذا المكان فقدت سحرها الأخاذ . ويقرر الراوى أن يكتب كتاباً يجد فيه الملاذ ومرفأ الأمان ، يجد فيه الخلاص الذى تمثله الكتابة بالنسبة للروائيين الجدد ، فهم يحتمون فى دفء الكلمات وكأنهم عادوا إلى رحم الأم الدافىء » .

ونتوقف عند أهم ما يميز كتابة **بوتور** هذه الجمل البالغة الطول التى تملأ أحياناً ثلاث صفحات (ص ٤١ - ٤٢ و ٤٣ من الرواية) والتى يمكن أن نطلق عليها « الجملة القصيدة » فهى تتميز بالشاعرية النابعة من الإيقاع والنبر . هذا الإيقاع ربما ينجم عن تكرار نفس الكلمة وبالتالى نفس النغمة ... وأيضاً يتكرر نفس البناء اللغوى فيضفى على الجملة الموسيقى التى تميز الشعر .

وعن شاعرية نثره الروائى يصرح **بوتور** الذى بدأ حياته الأدبية شاعراً أنه عندما بدأ يكتب رواياته ترك الشعر جانباً لأنه يؤمن « أن الرواية فى أشكالها الرفيعة يمكنها أن تجمع كل ميراث الشعر القديم » . وهكذا أصبحت رواياته قصائد طويلة من الشعر البديع ...

٢ - كلود سيمون « روائى الذاكرة »

أطلق النقاد على **سيمون** « روائى الذاكرة » لأن الزمن له أهمية خاصة فى عالمه الروائى ، فروايات **سيمون** مثل روايات **بروست** متجهة إلى الماضى الذى يستعيده الراوى وشخصياته بواسطة الذاكرة . ويقول **سيمون** : « فى اللحظة الحاضرة أنا لا أرى شيئاً . كيف كانت الأمور لا علم لى بذلك . كنت هناك ولكن ... » وهكذا يعترف الروائى بأن الطريق المثل للتعرف على العالم يعتمد أساساً على الذاكرة فالواقع لا يصل الينا إلا بعد أن يصبح ماضياً عشناه لأن الحاضر لا يمكن الإحساس به فهو يجرى بين أصابعنا كالماء والهواء . وثمة ملاحظة عن رواية **سيمون** « الهواء » فالروائى يعبر فيها عن وعى الإنسان بالزمن من خلال التغيرات المناخية التى يشعر بها . إن الهواء فى هذه الرواية ليس عنصراً من عناصر الطبيعة فحسب ولكنه له حضور ، وهو يتدخل فى سير الأحداث !

إن **كلود سيمون** هو الوحيد بين الروائيين الجدد الذى لم يكتب كتابات نظرية يتحدث فيها عن مبادئه الفنية ، فهو يفضل أن يكشف لنا عن آرائه من خلال رواياته . فهو فى رواية «قصة» يقارن بين تقنية الكتابة عنده وبين التقنية التى نجدها فى الأفلام القديمة التى تقدم مجموعة حكايات لا تسلسل فيها وتبدو كأنها نتجت عن عملية « قص ولصق » وهذه التقنية هى الأنسب بالنسبة لروايات التيمة الأساسية فيها هى الزمن وما يفعله بالإنسان . إن جملة **كلود سيمون** بالغة الطول تملأ صفحات عديدة أحياناً لأنها تكشف لنا عن تحركات الذاكرة وتداعياتها .

وهى تتكون من حركات مختلفة وتشبيهات واستطرادات لأنه يقرب بين لحظات بعيدة من الزمان وأماكن متفرقة ... إن الروائى يقارن بين كتابة الرواية وبين فن الرسم لأنه يرى فى الرسم الحديث « الفن الأكثر تحرراً بالنسبة لما يسمى الواقع » وهو يسعى فى رواياته إلى أن يجعل من معطيات الذاكرة عناصر فى الرسم وبالتالى تصبح الرواية بدلاً من فن الزمن فن المكان . إن الزمن عند سيمون ليس زمناً مطلقا ، نظرياً . إن الروائى يعترف أنه « غير قادر على أن يخترع أى شىء » لذلك فالروائى الراوى يقدم لنا أحداثاً تاريخية مثل الحرب الأهلية الإسبانية فى رواية « القصر » أو هزيمة فرنسا عام ١٩٤٠ فى روايته الشهيرة « **طريق فلندرا** » . ويولى **سيمون** اهتماما خاصا « لمغامرة الكتابة » فيكشف لنا عن أفكاره حول مشكلات الإبداع فى رواية معركة **فرسال** » فالكتابة بالنسبة له أيضا طريق الخلاص والوسيلة التى يهزم بها الزمن أو يجد الزمن المفقود الذى كان يبحث عنه بروست ...

ونتوقف بين رواياته عند « قصة » التى نشرت عام ١٩٦٧ (أى عشر سنوات بعد « التحول » **لبوتور**) ونجد

فيها الردود على الأسئلة التالية : من يرى ؟ من يتحدث ؟ وأخيراً من يكتب ؟ وقد تطورت فى هذه الرواية العلاقة بين الراوى والشخصية . ويستخدم الراوى فى « قصة » ضمير المتكلم وهو يحكى حكايته الشخصية فى محاولة كتابة رواية تتكون من أحداث متشابكة ... الراوى ينقل الينا يوماً من حياته يوماً مشحوناً بالأحداث العادية ولكنه فى نفس الوقت يود أن يوسع قصته حتى تشمل كل تحركات التاريخ الذى يجمع بين أزمنة وأماكن مختلفة ومتفرقة .

يجد الراوى فى أحد أدراج حجرة والدته مجموعة من البطاقات البريدية والصور الفوتوغرافية والخطابات الخاصة بأمه منذ أيام خطبتها . وتبدأ عملية استعادة الماضى عن طريق الذاكرة حين يتأمل هذه الوثائق التى تعيد إلى ذهنه ووعيه الزمن الغابر والأماكن المختلفة البعيدة التى التقطت فيها هذه الصور . إن البطاقات والصور تشير إلى زمن مزدوج : الزمن الذى كتبت فيه وأرسلت وقرأت والزمن الآخر الذى وجدت فيه بعد سنوات طوال فقرأت من جديد وأصبحت مادة للتأمل ثم لاستلهام الكتابة . فالروائى ـ الراوى يمزج لحظات هذا الماضى البعيد بلحظات الحاضر الذى يعيشة فى إطار أربع وعشرين ساعة من حياته . ويشعر القارىء أن **سيمون** ، مثل **ميشيل بوتور ، يجد فى الكتابة ما أشار إليه الناقد الفرنسى الشهير رولان بارت** « بمتعة النص » Le Plaisir du texte لذلك يشاركهما القارىء متعة الكتابة والإيمان بسحر الكلمة ...

بعد أن استعرضنا ملامح « الرواية الجديدة » فى فرنسا وقدمنا كاتبين من أبرز ممثلى هذه الحركة الأدبية ، **ميشيل بوتور وكلود سيمون** ، نود فى الخاتمة أن نتوقف عند دور القارىء الذى يطلب الروائيون الجدد مشاركته فى العملية الإبداعية . من المؤكد أنّ هذا القارىء أحس بأهمية دوره وإن كان لم يشارك فعلاً فى العملية الإبداعية إلا أنه تمكن من فرض ذوقه الأدبى وحسه الفنى كمتلق على التيارات الأدبية الفرنسية الحديثة .

إن استطلاعات الرأى التى تقوم بها المجلات الأدبية الفرنسية بين الحين والحين كشفت فى نهاية الستينيات أن القارىء الفرنسى مل عالم الأشياء والأسلوب التقريرى الخالى من الإنفعالات وكشفت عن تغطش القراء إلى المشاعر الإنسانية وإلى دفء العلاقات الأسرية . وفعلاً حدث تطور هام فى الرواية الفرنسية الحديثة تلبية لرغبات المتلقى فنرى كتاباً ينتمون إلى حركة الرواية الجديدة يقدمون سيرتهم الذاتية مثل **ناتالى ساروت** فى « طفولة » Enfance **ومارجريت دوراس** التى نالت جائزة **جونكور** عن رواية العشيق L'Amour وهى قد استوحتها من حياتها الشخصية ، وسوف نقوم بتقديمها فى دراسة لاحقة . كما شعرنا بهذا التطور فى الرواية الفرنسية حين حصل **كلود سيمون** على جائزة نوبل فى عام ١٩٨٥ ليس فقط للشاعرية فى كتابته وللوعى العميق بالزمن فى رواياته ولكن خاصة للبعد الإنسانى الذى نجده فى عالمه الروائى . وهذا وحده يكفى للدلالة على المسافة التى قطعها من كان اسمهم فى منتصف هذا القرن « الروائيون الجدد » !

الهوامش

١ ـ الرواية الجديد Le Nouveau Roman ص ٦

٢ ـ مشكلات الرواية الجديدة Problemes du Nouveau Roman ص ١١١

٣ ـ لبوتور كتاب شهير عنوانه عبقرية المكان Le Fenie du Lieu نشر فى عام ١٩٥٨ أفرد فيه فصلا لمصر التى عاش فيها فى شبابه كمدرس لغة فرنسية فى مدينة المنيا ، وهو يكشف فيه عن انبهاره بالحضارة المصرية القديمة .

ببلوغرافيا عن الرواية الجديدة عام ١٩٥٣

روب جرييه	Les gommes	المحاوات
ناتالى ساروت	Martèreau	
١٩٥٤		
ميشيل بوتور	Passage de Milan	ممر ميلانو
١٩٥٥		
روب جرييه	Le Voyeur	البصاص
بوتور	Le Roman comme Recherche	الرواية كبحد
١٩٥٦		
بوتور	L'Emploi'du Temps	الجدول
ساروت	Conversation et sous conversation	
١٩٥٧		
روب جرييه	Le Jelousie	الغيرة
بوتور	La Modification	التحول
كلود سيمون	Le Vent	الهواء
١٩٥٨		
روب جرييه	Natuve, Humanisme, Tragedie	
١٩٥٩		
ساروت	Le Planetarium	القبة السماوية
أعمال كلود سيمون	Claude Simon	
الهواء	Le Vent	١٩٥٧
العشب	L'Herbe	١٩٥٨
طريق فلندرا	La Route des Flamdres	١٩٦٠
القصر	Le Palace	١٩٦٢
قصة	Histoire	١٩٦٧
معركة فرسال	La Bahaille de Pharsaic	١٩٦٩

ماهر شفيق فريد

الرواية الانجليزية المعاصرة
تفاصيل صغيرة من لوحة كبيرة

لا تطمح هذه المقالة إلى أن تقدم صورة مكتملة ، أو حتى قريبة من الاكتمال ، للرواية الإنجليزية المعاصرة . ذاك عبء لا ينهض به إلا سفر ضخم ، بل أسفار[1] إنما هى ـ كما يدل عنوانها ـ تفاصيل من كل أكبر ، تضاريس على وجه خريطة ، مجموعة خطوط وأضواء وظلال من لوحة كبيرة . والمقالة عرض لفصل عنوانه «الرواية الإنجليزية بعد الحرب العالمية الثانية» من قلم الناقد المعاصر **جلبرت فليس** الذى عمل ، فى وقت من الأوقات ، مخرجا فى البرنامج الثالث بمحطة الإذاعة البريطانية (يعادل البرنامج الثانى عندنا) وكبير المعلمين فى قسم التدريب بالإذاعة . واشتغل بتدريس الأدب الإنجليزى فى عدد من كليات جامعتى كمبردج وأوكسفورد . وهو حاليا كاتب ومحاضر وصاحب أحاديث إذاعية . له فى النقد كتابان : «الرواية الروسية فى القصة الإنجليزية» (١٩٥٦) ، «دراسة مسحية للأدب الإنجليزى» (١٩٦٥) . وله ثمانى قصص متوسطة الطول أبرزها «شعب الشتاء» (١٩٦٣) ، «المؤمن القديم» (١٩٧٣) ، «الطريق الواطىء» (١٩٧٥) . وفصله الذى أعرض له هنا منشور فى الجزء الثامن ، وعنوانه «الحاضر» من سلسلة «مرشد **بليكان** الجديد إلى الأدب الإنجليزى» بتحرير بوريس فورد (سلسلة كتب **بنجوين** ١٩٨٣ ، طبعة ١٩٨٤) .

*

عندما يسترجع المرء اتساع أفق القصة الإنجليزية وتنوعها فى السنوات الأولى من هذا القرن على أيدى كتاب من طبقة **هنرى جيمز** ، **جوزيف كونراد** ، **إ . م . فورستر** ، **د . هـ . لورنس** ، **فرجينيا ولف** ، **جيمز جويس** لا يملك إلا انتهاء إلى نتيجة مؤداها انه قد حدث تدهور فى مستوى الفن الروائى بعد رحيل هؤلاء الرواد . كان اتجاه الرواية الإنجليزية منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية شبيها باتجاه الشعر الإنجليزى فى هذه الفترة ذاتها . تحوُّل عن التيار الرئيسى للأدب الأوربى وانكفاء

على الاهتمامات المحلية وحس الانهزام . من الحق أنه قد تخلل ذلك لحظات من الاحتجاج والتحدى والأمانة والبصيرة ، فضلا عن كثرة أصحاب المواهب الأصيلة ، ولكننا قلما نجد رؤيا موحدة لدى أى كاتب أو رسوخ الانجاز الذى ينبع من مثل هذه الرؤيا . من المشكوك فيه مثلا ، أن تكون قد ظهرت أى رواية إنجليزية تسامت «دكتور زيفاجو» لبوريس باسترناك (ظهرت ترجمتها الإنجليزية فى ١٩٥٧) أو رواية الكزندر سولزنتسين «عنبر السرطان» (ظهرت ترجمتها الإنجليزية فى ١٩٧٢) لا من حيث عمق الخيوط ولا من حيث قوة الخيال الإبداعى (رغم أن هاتين الروايتين أدنى مستوى من الرواية الروسية العظيمة فى القرن التاسع عشر) ومع ذلك فعلى الرغم من وجود نظرات تشاؤمية إلى مستقبل الرواية الإنجليزية ، لا يمكن القول إنها ماتت .

من الممكن ، على سبيل التبسيط ، أن نقسم الروائيين الإنجليز المعاصرين إلى ست فئات :

(١) من بقوا بعد عقد الثلاثينيات ، أى الكتاب الذين كانوا فى بؤرة الاهتمام النقدى فى سنوات ما بين الحربين ١٩١٨ ـ ١٩٣٩ .

(٢) روائيون كانوا يكتبون فى تلك الفترة ذاتها ولكنهم لم ينضجوا أو يتلقوا اعترافا كاملا بهم إلا بعد الحرب العالمية الثانية .

(٣) «الشبيبة الغاضبة» كما دُعيت أو من يرتبطون بها خيطاً أو مدخلاً .

(٤) مجموعة نساء كاتبات يتفاوتن فى مدى اقترابهن من الحركة النسوانية .

(٥) مجموعة كتاب معادين للإمبريالية أو على الأقل ينتمون إلى عصر ما بعد الإمبريالية .

(٦) بضعة كتاب علا صيتهم فى الفترة التى نتناولها ولكنهم لا يشتركون إلا فى أقل القليل مع الفئات السابقة .

وإليك تفصيل ما أجملناه ، مخصصين قسماً لكل من هذه الفئات :

(١)

أول ما يُلاحظ على مجموعة الكتاب الذين واصلوا الكتابة بعد عقد الثلاثينيات ان غالبيتها وجدت عنتا ومشقة فى الانتقال إلى عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية ، مثلما وجدت عنتا ومشقة فى ملاقاة تحديات الجيل العظيم الذى سبقها أو عاصرها تقريبا : **ثار لورنس** على التصوير السكونى التقليدى للشخصية . **هاجمت ڤرجينيا ولف** «مادية» **أرنولد بنيت و هـ . ج . ويلز** وإغفالهما حالات الروح العميقة . أو غل **جويس** فى الابتكارات اللغوية وتقنيات السرد . وبدا أن هؤلاء الرواد يشيرون جميعا فى اتجاه مزيد من التجريب وكسر للقوالب القصصية المألوفة . ومع مجىء عام ١٩٣٩ لاح أن رواية **جويس** الأخيرة المسماة «مأتم**فنجانز**» (وليس «يقظة **فنجانز**» كما تُرجم أحياناً) كانت آخر ما يمكن أن ينتهى إليه هذا التيار ، فقد جاءت بلغة جديدة ، مؤسسة على الإنجليزية . ولكنها لم تكن النهاية ، كما تشهد أعمال **صمويل بيكيت** الذى سار فى ذات الاتجاه . بيد أن أغلب كتاب ما بعد الحرب ارتدوا إلى المواصفات الأساسية لفن العقل التقليدى ، ولم يبدءوا فى النظر إليها بعين الشك إلا بعد فترة من الزمن .

فنجد مثلا **أولدس هكسلى** يواصل الكتابة متخصصا فى رواية الأفكار والنقاش ومحاولة استشراف المستقبل . إنه يُخرج «القرد والجوهر» فى ١٩٤٩ متخيلا كاليفورنيا بعد حرب نووية ، لا يبقى فيها من الحضارة الإنسانية إلا القبح ، والمحرمات ، وعبادة الشر . والقسم الأول من روايته المسماة «جزيرة» (١٩٦٢) يصور يوتوبيا حقيقية ،

للحياة الصالحةفيها وجود ، ولكن لا يلبث ان يقضى عليها ديكتاتور مادى فقط . بيد أن رواياته المكتوبة فى الثلاثينيات - وأهمها «عالم جميل طريف» (١٩٣٢) - تظل أكثر حيوية من رواياته اللاحقة ، وذلك إلى حد كبير لأنها تنجح فى اقتناص جزء - مهما يكن سلبيا أو هداما - من روح العصر .

(٢)

من بين الروائيين الذين لمع نجمهم بعد الحرب العالمية الثانية **لورنس دريل** الذى نشر روايتين قبل الحرب وعديدا من الروايات بعدها . وعلى «رباعية الإسكندرية» (١٩٥٧ - ١٩٦٠) تقوم شهرته[٢] . إن القصة التى ترويها هذه الروايات الأربع كثيرا ما تجنح إلى الميلودرامية والإيروطيقية ، وحبكتها أشد تعقيدا من أن يمكن تلخيصها هنا . بيد أن حبكة الرباعية ليست بأهم ما فيها . وكذلك شأن رسم الشخصيات من حيث هو كذلك فالشخصيات الرئيسية ، فى أغلب الأحوال ، تظل سطوحا فارغة ينقش المؤلف عليها - بوفرة زخرفية - كل أنواع الإيماءات والعادات والأقوال ، ولكنها لا تغدو مخلوقات ثلاثية الأبعاد قط . وثمة أيضا فجوة لافتة بين الأفكار اللامعة االتى تنطق بها الشخصيات وسلوكها الإنسانى الفعلى . إن دريل يصف بطله **بيرس واردن** مثلا بأنه «روائى عظيم» ولكن ليس فى سلوك بيرس واردن ، كما يتجلى عبر صفحات الرواية ، ما يعزز هذا الرأى أو يقنعنا بأنه يملك مؤهلات الروائى من موهبة ودربة واستجابة لمؤثرات الحياة وشخصية . ورغم أن حلقات «الرباعية» تدعى أنها تحليل لـ «الحب العصرى» لا يملك القارىء إلا أن يتساءل : ترى أين العلاقات البشرية العميقة التى يمكن أن تعزز مثل هذا الادعاء ؟ إنها لا تعدو أن تقدم إيروطيقيات حاذقة مستخفية تنتمى إلى المخ (كان **لورنس** عدوا لدودا لما يسميه «الجنس فى المخ» !) أو تقدم سلوكا جنسيا لا صلة له بالحب بأى معنى ذى دلالة لهذه الكلمة . وإلى حد ما ربما كان هذا أمرا مقصودا حيث أن الإسكندرية ذاتها هى الشخصية الأساسية فى الرباعية . فعلى الاسكندرية يغدق دريل كل ثروات أسلوبه الشاعرى ، مستثيرا مناظرها الغريبة ، أصواتها وروائحها ، بهاءها واضمحلالها ، ثقافتها العالمية الموطن متعددة الألسن . ورغم أنه يسرف فى استخدام هذا الأسلوب الزخرف (كما اعترف هو ذاته) فقد كان هدفه هو أن يوحى بأن خلق الانسان وسلوكه انما يتحكم فيهما إلى حد كبير جو المكان الذى يتحرك فيه هكذا يقول **بيرس وأردن** فى رواية «بالثازار» (١٩٥٦) :

«إن نظرتنا إلى الواقع مشروطة بوضعنا فى المكان والزمان - وليس بشخصياتنا كما نحب أن نظن .. وعلى هذا فإن كل تفسير للواقع مؤسس على وضع فريد » .

قد لا يكون هذا وصفا ملهما للسلوك الإنسانى ولكنه يومىء إلى أحد أوجه رباعية الإسكندرية ذات التشويق من حيث علاقتها بمشكلة تصوير الواقع فى القصة . وفى مقابلة إذاعية أجريت معه قال **دريل** إن هدفه أن يثير فى نفس القارىء أسئلة من نوع: «ما الواقع ؟» و «أتظن ان الشخصية الإنسانية وهم ؟» ربما كان هذا أحد الأسباب التى جعلت «الرباعية» تنجح فى أوربا أكثر مما نجحت فى بريطانيا . فالأوربيون أكثر ميلا إلى هذه الأسئلة الميتافيزيقية من الإنجليز ذوى النزعة التجريبية . ومن أسباب رواج الرباعية فى أوربا أيضا دينها الواضح لكتاب من قبيل **بروست** ، و**روبرت موزيل** ، و**توماس مان** .

(٣)

وماذا عن «الشبيبة الغاضبة» ؟ لقد راج هذا الاسم فى الخمسينيات وصفا لأعمال **جون وين** ، **وجون**

أوزبـورن ، وجون بـرين ، وآلان سليتـو ، وديڤيـد ستورى ، وكنجزلى إيمس . كان هؤلاء الكتاب مازالوا اطفالا فى فترة ما بين الحـربين ، وقد اختاروا حـين نضجوا . أن يتحركـوا فى نطاق ضيق ، وأن يُلـزموا مطامحهم الفنية حدا لا تتعداه . غدت عبارة الشبيبة الغاضبة علما عليهم بعد ظهـور مسرحيـة أدزمورن «أنظر وراءك غاضبا» على «مسرح البلاط الملكى» فى مايو ١٩٥٦ ، ومع ذلك لم يدعوا قط انهم يشكّلـون مدرسـة واحدة . لكنهم كانوا يشتركون ، إلى حد كبير ، فى اتجاه ذهنى بعينه فى تلك المرحلة من مراحل تطورهم الفردى .

لم يكن غضبهم من النوع الذى نقرنه باسم د . هـ . **لورنس** ، أو **ندام لويس** فى قرننـا ، أو كغضب **سوفت ويوب** فى القرن الثامن عشر ، أو كغضب **توماس ناش** فى العصر الإليـزابيثى . ذلك أن مـا يتجلى فى غضب هؤلاء الخمسة إما أن يكون إطارا مـرجعيا أخـلاقيا يؤمن بـه الكافة ـ ومن ضمنهم الكاتب ـ أو هو خلفيـة مجتمع أو ثقافة تمتلك نظرة موحدة ، عموما ، إلى الأشياء وديناميـة إيجابية . كان احتجاج «الشبيبة الغاضبة» أقل حرارة وزخما ، أقرب إلى الانشقـاق أو تذمـر المتذمـرين . إنه احتجاج اجتماعى جزئيا ، وثقافى جزئيا . فأغلب أعضاء هذه الشُبيبة كانوا أحدث سنا من أن يشتركوا فعليا فى الحرب العالمية الثانية ، ولم يكن لديهم استعداد لتمجيد أسطورة الحرب التى تغنى بها من يكبرونهم سناً .وكان أغلبهم يؤيد ، على نحو فاتر ، حزب العمال الذى تلقـوا تعليمهم فى ظل إصلاحات حكومته ، كان كثير منهم ينتمى إلى الطبقة الوسطى أو الشريحة الدنيا منها ، وقد عمل بعضهم ـ **وين** ، **إيمس** ، **إنرايت** ـ بالتدريس الجامعى . لم يكن غضبهم منصبا على من بقوا بعد عقد الثلاثينيات قـدر ما انصب عـلى «المؤسسة الثقـافية» عـلى ثقـافـة **بلومزبرى** النخبوية التى يمثلها **ليونارد ولف** وزوجتـه **ڤرجينيا** ، **وكـلايف بل** ،**وروجـر فراى** ، **وفـورستر** ، وعـالم الاقتصاد **كينيـز** ، والفيلسـوف **جـورج مـور** ، **وبرتراند رسل** ، وعشيقته ليدى أوتولين موريل ، وإلى حد ما (وعن مبعدة) **إليـوت** . كانت هـذه النخبة **ليبـرالية** المنزع ، **هيومانية** التفكير ، **لا أدرية** العقيدة ، متحررة فكـرا وسلوكـا ، معاديـة لقيم العصر الفيكتورى ومُثُـل الإمبرياليـة . وقد تمثلت قيمهـا فى مجلة «**هـورايزون**» (الأفق) التى كان يحررها **سيريـل كونـوج** .

وتظل رواية «جيم المحظوظ» **لكنجزلى إيمس** أبلغ تعبير عن احتجاج الشبيبة الغاضبة . فهى تفضح ، على نحو حى فعال ، نفاق الحياة الأكاديميـة ، وما تحفـل به من مظاهر التكلف والادعاء ، وسطحية الثقافة،ثمة مشاهـد مضحكـة على نحـو صاخب كـالأمسية المـوسيقية التى ينظمها البروفيسور **ولش** ، والمحاضرة العامة التى يلقيها **جيم ديكسون** بطل الرواية من «انجلترا الطروب» وقـد مضى **إيميس** يستكشف المـزيد من مظـاهـر الحـذلقـة والجمالية الفارغة فى رواياته التالية ذلك الشعور غير المؤكد (١٩٥٥) وتعجبنى الأحوال هنا (١٩٥٨) .

بديهى أنه كان ثمة تنويعات أخرى ، من جانب كتاب آخرين ، على هذه الموضوعات ذاتها . ففى رواية **جـون وين** المسماة هبوط سريع مثلا (نشرت فى ١٩٥٤ ، قبل نشر « **جيم المحظوظ** » بأشهر قلائل نجد بطلا أشبه بما نجـده فى روايات الشطـار أو العيارين (بيكـارسك) هـو **تشارلز لوملى** يرغب ، فى آن واحد فى أن يقف خارج حظيرة المجتمع وأن يجد له مكانا فيه ـ شريطة ألا يستتبع ذلك التزامات أو ارتباطات ، ويتأمل فى ختام الرواية :

«الحياد : لقد عثر عليه فى النهاية . إن الصراع الجارى بينه وبين المجتمع قد انتهى بالتعادل»

وفى رواية **جون برين** المسماة غرفة عند القمة (١٩٥٧) يقدم المؤلف بطله (ربما كانت عبارة : البطل الضد أكثر انطباقا على هذه الروايات) **جولامبتون** على أنه نتاج نمطى للثورة الاقتصادية والاجتماعية التى أحدثها ظهور دولة الرخاء فى انجلترا بعد الحرب . إنها ثورة تتيح فرصا للترقى ، ولكنها لا تقدم أى دينامية سياسية حقيقية ، ولا حوافز تجاوز الحافز المادى . ورغم ما يشوب الرواية من نزوع إلى الإثارة والإسراف فى العاطفية ، فقد جسدت ما دعاه الناقد المعاصر **رتشارد هوجارت** صاحب كتاب «فوائد التعليم» ـ وهو من الكتب المفتاحية لتلك الفترة

شأنه فى ذلك شأن «اللا منتمى» **لكولن ولسون** ـ «البربرية اللامعة» للعصر ومع ذلك نجح **برين** فى تصوير ذلك اللب الصغير من الحساسية الأخلاقية الذى مازال كامنا وراء قسوة بطله وسعيه ، غير راحم ، إلى تحقيق أهدافه . مهما يكن من أمر فإن أكثر هؤلاء الأبطال ـ الضد اكتمالا هو **آرثر سيتون** ، عامل المصنع فى رواية **آلان سيليتو** المسماة « ليلة السبت وصباح الأحد » (١٩٥٨) يدرك هذا البطل ان منافع العثور على وظيفة

منافع جزئية ومهددة بالخطر فى آنٍ ويفطن إلى وجود رفقة ـ لا تحتاج إلى الإفصاح بالكلمات ـ بينه وبين زملائه من العمال ، إن مصالحهم تقف ضد عدو مجهول : ربما كان أصحاب العمل أو الدولة ، ويدرك على نحو مهم أن الأمور ليست على ما يرام لا فى المجتمع الذى يعيش فيه ولا فى القيم الشخصية التى يعيش بها .

(٤)

وننتقل إلى النساء الكاتبات ـ **ميريل سبارك** ، **مرجريت درابل** ، **دوريس لسنج** ،وغيرهن ـ فنتوقف عند الأولى . إن الواقعية فى نظرها نافعة بقدر ما تُمكنها من نقل انشغالاتها الأساسية تقول :

«لست أدعى أن رواياتى تمثل الحقيقة ، وإنما هى توليف خيالى ينبثق منه نوع من الحقيقة . وأُذكر نفسى على وجه التحديد بأن ما أكتبه توليف خيالى لأنى مهتمة بالحقيقة ـ الحقيقة المطلقة»

يتسم أسلوب **ميريل سبارك** بالإيجاز والدقة . ورغم أن أغلب بطلاتها إناث فإنها لا تخصهن بأى تعاطف خاص . إنها تُنظر بعين الريبة إلى دوافع كل شخصياتها وسلوكهم . عندها أن أغلب الناس يعيشون حيوات ملؤها خداع النفس والمراوغة والأكاذيب . ومن هنا كانت رواياتها تزخر بمن يستغلون غيرهم . من المدرسين وصانعى الأفلام إلى المبتزين والمحتالين كما تزخر بآلات التصوير وأشرطة التسجيل وغير ذلك من الوسائل الآلية ، وهى عناصر تؤكد بذاتها ، الطبيعة التلفيقية لقسم كبير من خبرة الإنسان الحديث . بديهى أن كل الكتاب الكاثوليك يؤمنون ، بدرجة أو بأخرى ، أن «واقع» أفعال شخصياتهم أمر مشكوك فيه وذلك انطلاقا من إيمانهم بأن كل الكائنات الإنسانية تعمل فى نطاق واقع أعظم تناضل من أجل الارتقاء إلى سدته أو (وهو الأغلب) تنحرف عنه ، ونتائج ذلك إما أن تكون مضحكة أو مأسوية . أو فلنقل إن نظرةً ميتافيزيقية إلى الكون تزود هؤلاء الكتاب بإطار مرجعى يؤكد بدوره – مهما يكن نوع الرواية التى يكتبونها ـ خيطا مركزيا أساسيا كامنا وراء الكتاب ،لا يهتز

وعلى ذلك يمكنهم أن ينغمسوا فى كل أنواع الألعاب البنائية واللغوية دون أن يفقدوا صلتهم. بالواقع الوحيد الذى هو فى نظرهم الأمر المهم .

وميريل سبارك ، فى كل رواياتها ، على ذكر من هذا الإطار المرجعى الكاثوليكى وفى روايتها المسماة «بوابة **ماندلبوم**» (١٩٦٤) ثمة إشارة مباشرة إلى «عملية فوق طبيعية تجرى تحت السطح وداخل قوام كل الأشياء» وتتضح آثار هذا الاعتقاد أكثر ما تتضح فى أعمالها التى توحى ، على نحو هادىء خال من الانفعال ، بما فوق الطبيعة إن العجائز فى رواية «تذكار الموت» (١٩٥٩) ، مثلا ، يتلقون مكالمات تليفونية غامضة تحذرهم من موت مقبل وفى زهرة عمر الآنسة **جان برودى** (١٩٦١) تمارس البطلة وهى مدرسة ـ أثراً غامضا فى تلاميذها ، وهكذا .. كذلك يتجلى هذا الاعتقاد فى تناولها للشر . ففى رواية «فتيات رقيقات الحال» (١٩٦٣) حيث الأحداث تدور فى نادٍ ، وثمة قنبلة لا تنفجر فى الحديقة ـ نجد أن **سلينا** الشريرة لا تقل أهمية ، فى إطار التصميم الإلهى للكون ، عن **جوانا** الفاضلة . وفى سائر رواياتها يلوى البشر بأفعالهم أغراض الله . والأحداث ، فى كل الأحوال عشوائية ، بل تحكمية ، تابعة للدراما الروحية التى تجرى تحت السطح . وقلّ أن تعمد إلى التحليل النفسى للحيوات الداخلية لشخصياتها ، وإنما تنقل كل شىء ، من الناحية الفعلية ، من طريق الحدث والحوار مع حد أدنى من التعليق والانفعال . وروايتها المسماة «مقعد السائق» (١٩٧٠) تكشف عن العالم الخارجى فى أكثر أوجهه وحشةً . ففى هذه الرواية نجد ليز – وهى بلا أبوين ولا أطفال ولا زوج ولا عشيق ـ تستحوذ عليها ، على نحو عُصابى ، الأشكالُ الخارجية وأنماط السلوك ، وتقود سيارتها لكى تلتقى برجل تعلم أنه سيقتلها . بديهى أن الهدف الكامن وراء الرواية هو الكشف عن الوحشة التى تحف حياةً يتحكم فيها ، كليةً ، التشبث بالعالم الخارجى ، على حساب عالم الوجدان والفكر الداخلى . وقرب نهاية الرواية تسمح **ميريل سبارك** لنفسها بأن تستخدم كلمات «الخوف والشفقة الشفقة والخوف» . ولكن هذه هى الحالة الوحيدة التى تتقحم فيها المؤلفة على الكتاب . ففيما عدا ذلك نجد ان **ليز** هى ـ إذا جاز القول ـ مؤلفة نصها الخاص . واضح أن **ميريل سبارك** قد أنتجت بنية أعمال على درجة عالية من الأصالة . ومع ذلك لا تتمتع إلا بالقليل من الصلابة ، أو الدفء أو المحتوى الأخلاقى الكامن . ويبدو أشخاصها ـ بدنيا وروحيا ـ كمن يعانون من فقر الدم ، على حين أن هدوءها وكبحها جماح نفسها ، فى فعل الكتابة ، كثيرا ما يولدان شعورا بأنها متباعدة عن شخصياتها مزدرية لها . ومن العسير ان يفهم المرء كيف يرى بعض النقاد صلة بين أعمال **ميريل سبارك** والفولكلور والقصص الخيالية والأساطير ، فهذه كلها ذات قوة نابعة من موروثات إيجابية ، من مطامح أو حقائق نفسية . إن العنصر الفانتازى فى عملها رهيف ممتع ، ولكن المرء لا يملك أحيانا أن يتساءل : ما محصلة مكوناته ، وعم تتحدث ؟ حتى ولو كان ذلك انعكاسا للخواء الروحى للمجتمع الحديث .

(٥)

ربما كان من النتائج الإيجابية لحرب السويس . العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ أن اتجه عدد من الروائيين إلى استكشاف ماضى بريطانيا الامبراطورى ، فى الهند بخاصة ومن أبرز كتاب عصر ما بعد الإمبريالية **بول سكوت** . كتب **سكوت** « **رباعية الراج** » (١٩٦٦ ـ

١٩٧٥) فضلا عن تذييل محرك للمشاعر لها تحت عنوان « البقـاء » (١٩٧٧) والرواية الأولى فى هذه الـرباعيـة « جوهرة التاج » (١٩٦٦) محورها اغتصاب فتاة تدعى **دافنى مانرز** ومن المهم ان يـذكرنـا هذا بـرواية إ . م . فـورستر «طـريق إلى الهند» (١٩٢٤) حيث تتـوهم فتاة إنجليزية فى زيارة للهند هى الآنسـة **اديل كـوستيد** أن طبيبا هنديا الدكتور **عزيز** حاول اغتصابها داخل كهوف **مالابار** القديمة ، فتثور لذلك ثائرة الجالية البريطانية فى الإقليم ، وتزداد العلاقة بين المستعمر البريطانى والأهالى توترا ونُكرا . ولكن ثمة فروق كبرى بين الروايتين . لدى **فورستر** نجد أن النقدات الليبـرالية الإنسـانية الـنـزعة لمسلك البريطانين فى الهند انما تندرج فى سياق ثقة بقيم الامبراطورية البريطـانية وهى ثقـة مازالت راسخـة لم يعتورها اهتزاز يُذكر بعدُ .أما رباعية **سكوت** فتدور حول الامبراطورية فى طور الاضمحلال والسقوط مما يستتبع مجموعة جديدة كليةً ، من الدوافع وردود الفعل السياسية والاجتماعية والنفسية . وفى الوقت ذاتـه تكمن القضية العرقية فى لب العمل بأكمله (وجد النقاد الهنود **سكوت** ، من هذه الزاوية ، أكثر الكتاب البريطانيين الذين كتبوا عن الهند أمانة) وبناء الرباعية ليس تقليديا ، خاصةً من حيث تناولها للزمن ، إنها تتكون من حوالى ثمانمائة ألف كلمة ، ولكن الـرقعة الـزمنيـة التى تغطيهـا لا تتعـدى خمس سنوات : من ١٩٤٢ إلى ١٩٤٧ وهو عام انسحاب انجلترا من الهند ، وحصولها على الاستقـلال ، وانقسامهـا إلى دولتى الهند وباكستان كذلك ليست هذه الروايات متتالية قصصية بالمعنى التقليدى لهذه الكلمات ، وتقدمها لا يقوم على أطراد زمنى ، **فسكوت** يتحرك إلى الوراء وإلى الأمام فى الـزمن وينتقـل من ضمـير المتكلم إلى ضمـير الغـائب ، مستخدما عددا كبيرا من الرواة البريطانيين والهنـود ، مقدما الأحداث الرئيسية ، وخاصةً فعل الاغتصاب (وهو بمثابة اللحن الدال المتردد فى جنبـات العمل) المرة تلو المرة ، من زاوية النظر هذه ثم من تلك وعند نهاية الرباعية يقع كل شىء فى مكـانه من المنظـور التاريخى ، وتنـدلع أحداث العنف بين الطوائف المحلية ، ويُقتل ركاب قطار ، وإن كـان البريطـانيون منهم لا يصيبهم ضـرر ، لا لأن القتلة يحترمونهم وإنما لأنهم لم يعودوا ذوى أهمية بعدُ .

وثمة روائى آخر يكتب عن الهنـد هو ج . ج **فـاريل** صاحب « حصار **كرشنابور** » **التى تقع أيضا فى ماض تاريخى ، وإن تكن عن لحظة أزمة اخرى من لحظات الحكم البريطانى للهند ، هى ثورة الهنـود (يسميها الإنجليز تمردا) عام** ١٨٥٧ . **من الممكن أن تُقرأ الرواية على أحد المستويات على انها قصة مغامرات فيكتورية ولأول وهلة يلوح نمط القص فيها واقعيا تقليـديا ، يكـاد ينتمى إلى مـواضعـات المـاضى إن التفـاصيـل التاريخية والاجتماعية ـ اللبـاس ، والموضـوعات ، والكتب وآداب السلوك ، وما اشبه ـ مُقدمة على نحو دقيق ، بعد بحث ودراسة . واللغة والصور ينتميان ، بعامة ، إلى الفترة الموصوفة ؛ ولكن هذا كله محسوب بدقة . وفى ملحوظة على رواية أسبق لـه ، هى رواية «متاعب» (١٩٧٠) ومسرحها أيرلندا أثناء نضالها فى الفتـرة ١٩١٩ ـ ١٩٢١ مـن اجـل الاستقـلال عـن انجلترا ، شرح هدفه بعبـارات يمكن ان تنطبق على «حصـار كرشنـابور» (وكـذلك عـلى روايته التـالية ، « قبضة سنغافورة » ١٩٧٨) وذلك حين قال :**

«**[كان هدفى] ان أقدم الناس وهم «يعانون» التاريخ إذا كان لى ان أستعير عبارة من سارتر** .. إن ما أردت أن أصنعه هو ان أستخدم هذه الفترة من الزمن على سبيل الاستعارة للحديث عن اليوم»

ومعنى ذلك ان **فاريل** كان ، فى هذه الروايات ، على وعى بمتطلبات التاريخ ، وبوجود واقع مشترك بين الماضى والحاضر ، وبالطبيعة التقليدية (أو القائمة على مواضعات) لصنع القصص .

(٦)

وأخيرا ثمة الكتاب الذين لا يندرجون فى أى من الفئات السالفة ، ومن أمثلتهم : **ديفيد لودج ، ب . س . جونسون ، انطونى بيرجس ، جون فاولز** .

تكشف روايات جون فاولز عن براعة تقنية شائقة . فأولاها « مقتنى الفراشات » (١٩٦٠) قصة مروعة عن فتاة يخطفها شاب ، وقصتها مُقدمة جزئيا من خلال يوميات تكتبها الضحية ، وتشمل أيضا على أجزاء حوارية . أما رواية «المجوسى» (١٩٦٤) ،صدرت منها طبعة منقحة فى ١٩٧٧ فهى إلى حد ما لعبة أدبية منمقة يلعب فيها المؤلف دور محرك الدمى (العرائس) ورواية « **دانيل مارتن** » (١٩٧٧) **تناوب بين السرد على لسان المتكلم وضمير الغائب ، مع نقلات فى زمن الفعل ، واجزاء كتبتها جنى ، عشيقة دانيل** الشابة التى تركها فى كاليفورنيا . ولكن رواية «صديقة الملازم الفرنسى» (١٩٦٩) هى الرواية التى أصابت أكبر قدر من النجاح . إن حبكتها الأساسية . قصة الحب بين **شارل وسارة** ـ مكتوبة بأسلوب رواية القرن التاسع عشر التقليدية حيث رسم الشخصيات وتقديم المشاهد يتسمان بالصلابة والتحدد مع تفاصيل معاصرة استخرجها الكاتب من ثنايا بحث مفصل دقيق . ثمة ، مثلا ، المقتطفات التى تتصدر كل فصل (من **تنسون** وغيره) ولأول وهلة تعزز هذه المقتطفات الإيهام بجو القرن التاسع عشر ولكن مما له دلالة انها ليست مأخوذة من الأعمال التى تمثل ثقة العصر الفيكتورى فى ذاته وإنما من الأعمال التى تلقى ، بطريقة أو بأخرى ، ظلالا من الشك على إنجاز العصر . ثم فجأة ، عند نهاية الفصل الثانى عشر ، يبدأ **فاولز** فى النزول عن منصته الفيكتورية لكى يتساءل : من تكون سارة ؟ من أى ظلال جاءت ؟ ثم يبدأ الفصل التالى بقوله :

« لا أدرى - فهذه القصة التى أرويها خيال كلها . إن هذه الشخصيات التى أخلقها لم توجد قط خارج عقلى . ولئن كنت قد ظللت أتظاهر حتى الآن بأنى أعرف عقول شخصياتى وأخفى أفكارها فإنما ذلك لأنى أكتب فى إطار مواصفات كانت مقبولة من الكافة فى زمن قصتى : إن الروائى يقف بالقرب من الله ، إنه يعرف كل شىء ولكنه يحاول أن يتظاهر بمعرفة كل شىء لكنى أعيش فى عصر آلان **روب . جرييه ورولان بارت**»

ومن هذه النقطة فصاعدا يبدأ المؤلف فى التقحم على كتابه إنه فى إحدى الحالات يظهر فى هيئة رجل ملتح يجلس فى مواجهة شارل فى ديوان قطار . وأحد الفصول هو ، من الناحية الفعلية . مقالة منفصلة ، موضوعها أساساً الجنس فى العصر الفيكتورى ، وقد كُتب على ضوء كل استبصارات عصر ما بعد **فرويد** وإن كان يوجه النظر أيضا إلى ما فقدناه ، فى غمرة أخلاقياتنا الجنسية الحديثة المتحررة ، كما يوجه النظر إلى ما كسبناه،ولا تلبث شخصيات ووقائع تاريخية أن تدخل القصة مباشرة عندما يعيد **شارل** اكتشاف **سارة** وهى تعيش مع آل روزتى (الشاعر والمصور البريطانى ، الإيطالى الأصل ، **دانتى جابريل روزتى**من جماعة ما قبل رفاييلو) فى البيت الذى كانوا يعيشون فيه فعلا بضاحية تشلسى فى لندن . أما عن تقحم المؤلف على عمله فليس فى ذلك ما هو جديد . لقد لام **هنرى جيمز** ، مثلا ، **انطونى ترولوب** الروائى

الفيكتورى لأنه كان يُذّكر قارئـه ، المرة تلـو المرة ، بـأن القصة التى يرويها مجرد إيهام ، وذلك بدلا من أن يحيل الإيهام إلى حقيقة مقنعة . ولكن **فاولز** يعمد ، عن قصد ، إلى هذا الإجراء ـ تذكرة القارىء بأن عمله مجرد تو‌ليف خيالى ـ وثمة مثال صارخ لذلك فى الفصلين الأخيرين من الرواية حيث ينهيها نهاية فيكتورية رومانتيكية مُرْضِية ، ثم يقدم نهاية بديلة أقرب إلى ما نتوقعه فى عصرنا .

أن ما فعله **فاولز** فى رواية « صديقة الملازم الفرنسى » إنما هو خليط من نص بعد – وجودى ، يساءل ذاته ، وينتمى إلى عقد الستينيات ، ونص تقليدى ينتمى إلى مائة سنة خلت ، ورغم هذا البرنامـج الطموح تظـل الروايـة ممتعة ، عند القراءة ، تحمل القارىء على تيـارها نحـو النهاية التى يؤثرها بحبه . ومعنى هذا أن الرواية تعمل على مستويين مختلفين تماما ، أحدهما يتوسل إلى القارىء العام والآخر إلى المهتم بالقضايا المعرفية المتنوعة المرتبطة بطبيعة «التوليف الخيالى» هكذا يتوصل فاولز إلى نوع من الحلـول الوسط حتى ليتسـاءل المرء : أيمكن أن تتطـور الرواية الإنجليزية فى المستقبل على أساس من مثل هذه الحلول التوفيقية ؟

*

ونعود من حيث بدأنا فنقول إن هـذا المسح الـوجيز لا يعدو أن يكون صورة تخطيطية عامة ، ولا يقول شيئا عن روائيين جديرين بالـدرس : مثل **كيث وتـرهاوس** ، سيـد شايلـز ، نايجـل دينس ، كريستـين بـروك ـ روز ولا يقول شيئا عن كتاب أكبر سنا مثل : **رتشارد هيوز** ، **ستورم جيمسون** ، **ف . س . برتشت** ، وليم سانسوم ، بـاملاهـا نسفورد جـونسون ، هتشنسـون ، **جابـريـل فليدنج** . كـذلك لم نقـل شيئا عن كتـاب الكومنـولث ـ استراليا وكندا ونيوزيلندا . ولا عن كتاب الهند وأفريقيا ممن يكتبون بالإنجليزية ولكن مهما يكن من شأن هـذه الإنجازات وغيرها فإن الرواية الانجليزية بعد الحرب ـ كما قلنا ابتداءً ـ تقعد عن بلوغ المستوى الرفيع الـذى بلغته فى السنوات الأولى من هذا القرن على يد مجموعة صغيرة من العمالقة .

هوامش :

(١) لابد للباحث فى هذا الميدان من ان يسجل دينه للدكتور **رمسيس عوض** ، صاحب الكتاب الرائد ، (والوحيد من نوعه حتى الآن فى المكتبة العربية) : دراسات تمهيدية فى الرواية الإنجليزية (دار المعارف ، القاهرة ، د . ت .) وهو يتكون من مقدمة وأربعة فصول :

الرواية الإجتماعية : اللورد س . ب **سنو ـ انجوس ديلسون** رواية الجيل المسمى بالشباب الغاضب : **جون وين**

الرواية الرمزية : **أيريس ميردوك ـ وليم جولدنج**

الرواية التجريبية : لورنس ديريل . صامويل بيكيت

تلى ذلك قائمة المراجع .

ولحيل القارىء أيضا إلى الأسطورة والحبكة والرواية : ٥ روائيين يتحدثون إلى **فرانك كيرمود** فى مجلة «حوار» (بيروت) مارس ـ ابريل ١٩٦٤ . والروائيون الخمسة **أيريس ميردوك** ، **جريام جرين** ، **انجوس ويلسون** ، **جون وين** ، **ميريل سبارك** .

(٢) ثمة مقالة جيدة (مترجمة إلى العربية) عن رباعية الإسكندرية ، للشاعر المعاصر **هيلارى كورك** ، عنوانها «رواية حية» فى مجلة أصوات (التى كان يحررها **دينس جونسون ـ ديفيز**) العدد الأول ، السنة الأولى ، ١٩٦١ ـ لندن .

سامية الجندى



نقيق الضفدع
رواية جديدة للكاتب الألمانى جونتر جراس

مرت ثلاثة وثلاثون عاما منذ ظهر الكاتب الألمانى جونتر جراس ليتحدى أفكار ومبادىء الطبقة الوسطى الألمانية فى رواية « أوسكار القزم » . ثم جاء عمله الشهير : « الطبلة الصفيح » بواقعيته القاسية وصوره العنيفة ليجعل من جراس أبرز كتاب جيله . وهى مكانة ظل يحتفظ بها حتى اليوم بينما كان لمواقفه وآرائه السياسية الفضل فى أنه أصبح يوصف بـ « ضمير ألمانيا اليقظ » ..

وفى إبريل الماضى صدرت أحدث روايات جونتر جراس : « نقيق الضفادع » .. التى ظهرت ترجمتها الإنجليزية مؤخرا .

تدور أحداث نقيق الضفادع فى خريف عام ١٩٨٩ فى مدينة دانزيج الألمانية التى ضمت إلى بولندا بعد الحرب العالمية الثانية ، وهى مسقط رأس جونتر جراس حيث ولد عام ١٩٢٧ .

فى دانزيج ، وفى يوم خريفى تلتقى الكساندريا بيانكوف الأرملة البولندية بالصدفة بأسكندر ريشكى الألمانى الأرمل أيضا بالقرب من كنيسة سانت نيكولاى . ونعرف أن ألكساندريا ولدت أصلا فى ليتوانيا ولكنها حصلت على الجنسية البولندية . وهى تعمل بالزخرفة . أما ألكسندر فهو من مواليد دانزيج نفسها وإن كان يعيش الآن فى بوخوم وهو أستاذ فى تاريخ الفن .

يحدث التعارف بين الكساندريا وألكسندر وهما يتجولان حول مقبرة والدى الكساندريا . ألكسندر يرتدى معطفا من التويد أما ألكساندريا فتحمل حقيبة من القش يملؤها جراس بكثير من الأشياء الرمزية ، منها بعض الورود الحمراء لتضعها على مقبرة والديها ، وبعض عش الغراب أهداه لها ألكسندر . فى الوقت الذى تدور فيه أحداث الرواية ـ خريف ١٩٨٩ ـ كانت ثورة تضامن العمالية والطلابية . ضد الحكم الشيوعى فى بولندا ، وهى الثورة التى اشتعلت جذورها فى مدينة دانزيج ، قد خمدت بعد أن امتدت شرارتها إل كل أنحاء أوروبا الشرقية .

وكان حائط برلين قد أوشك على الانهيار وبدأ الحديث عن الوحدة الألمانية .

وفى أجواء أوروبا الكاثوليكية ومن خلال صور تعيد إلى الأذهان ذكرى الثقافات القديمة لهذه المنطقة وبنغمة جونتر جراس الحزينة المتشائمة دوما نرى مستقبل أوروبا الجديدة فى صورة محطة من محطات البنزين تجاور المقبرة حيث يصطف السائحون فى الطوابير انتظارا للحصول على البنزين مجانا ! !

وتمضى أحداث قصة الحب بين ألكساندرا وألكسندر فتطرأ على ذهن الحبيبين فكرة تشييد « مقبرة المصالحة » لتخصص لدفن البولنديين والألمان الذين طردوا من دانزيج أثناء الحرب ... لأن « العدو الميت ـ فى رأى ألكسندريا ـ ليس عدوا » ! ..

وتتطور فكرة المقبرة فتشكل جمعية ينضم إليها قس ورجل بنوك يظهران وهما يرتديان « الجينز » . وفى يوم إعلان تشكيل « رابطة المقابر الألمانية البولندية المشتركة » يدعى القساوسة الكاثوليك والبروتوستانت للحضور ، وتنشط العملية وترتفع أعداد الجثث التى تنتظر الدفن ... وفجأة تثور المشكلات ، بعض المشيعين يطالبون بإحراق الجثث والبعض الآخر الذى تشرب إلحاد الدولة الشيوعية فى ألمانيا الشرقية سابقا يرفض طقوس الدفن المسيحية . وتشتد نغمة التعصب القومى فى المرثيات على المقابر .. وتصبح الحاجة إلى التوسع أكثر إلحاحا فتبنى مقابر جديدة تلحق بها منازل للمسنين كخدمات إضافية .. ويبدأ التخطيط لمشروع (إعادة الدفن) لمواطنى (المدينة الحرة) الذين دفنوا فى أماكن مختلفة من الرايخ . وتمتلىء المقابر بالجثث وتمتلىء كذلك خزانة الرابطة بالنقود .

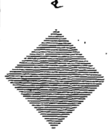
وهنا فى هذه اللحظة نسمع (نقيق الضفدع) ونقيق الضفدع فى الأسطورة الجرمانية نذير شؤم (الموت أو الحرب) أما نقيق ضفدع جراس فهو ينبه إلى ان الأمور قد لا تسير على ما يرام بعد أن بدأ بعض أعضاء لجنة المقابر يعترضون على أسلوب ممارسة النشاط التجارى . ونصل إلى عام ١٩٩٠ عندما ينتصر إغراء المارك على الكساندر ويشرع فى استثمار أموال الرابطة فى شركة دراجات أنشأها مهاجر من بنجلادش يحمل جواز سفر بريطانى .. ويظهر هذا المهاجر البنجالى الذى هو ضحية التقسيم ومآسى التاريخ مثل أى مواطن أوروبى لينبىء بموجة الهجرة الجماعية الجديدة من بلدان شبه القارة الهندية .

وتمضى أحداث الرواية بتوسيع التعاون بين شركة الدراجات ورابطة المقابر الألمانية البولندية ... غير أن ألكسندر والكساندريا سرعان مايكتشفان أن نوازع الجشع والتوسع قد سيطرت على أعضاء اللجنة وحلت محل التصالح والوفاق فيقدمان استقالتيهما ويخرجان فى رحلة إلى نابولى بالسيارة حيث يلقيان حتفهما .

لقد أثارت هذه الرواية انتقادات حادة عند صدورها فى إبريل الماضى فى ألمانيا لأنه فى الوقت الذى يتطلع فيه الألمان إلى مستقبل جديد ... وإلى الوحدة الكاملة وإعادة بناء الدولة الأوروبية القديمة وإلى عودة المارك القوى يظهر جراس ليذكر الألمان بأيام الحروب التى مزقت أوروبا وبالقصور فى الشخصية الألمانية القومية . غير أن هذا الانتقاد لم يقلل من أهمية رواية « نقيق الضفادع » التى تحمل العديد من الإنذارات للأوروبيين وهم يقررون مصيرهم هذه الأيام .

ومن اللافت للنظر أن الدوائر الأدبية البريطانية احتفلت بها احتفالا كبيرا بعد صدور ترجمتها إلى الإنجليزية ، التى قام بها أبرز المترجمين البريطانيين وهو رالف مانهايم الذى توفى مؤخرا .

حلمى سالم



طائر القفنس

يترك وَغْلٌ معطفه فوق قوارير اللهجاتِ /ويمضى صوبَ ليالٍ جاحظةٍ وحوائطَ /هاتيكَ الدّقاتُ معذبةٌ /يرسم أشجاراً بالليمون وأفخاذاً بقناديلَ / استلفتْ عاشةٌ خاسرةٌ فوق شرائحها وأضاءت عزلتَها بالتابوتِ المشبوكِ إلى ناصيةِ الشهقاتِ /أنينُكِ بالهاتف وهّاجٌ /هل يلجُ الدهليزَ الشخصانِ ؟ /ينام الحَمَّالونَ على الزئبق فى مفترقات المدنِ / النصرُ يفرِّخُ مهزومينَ / امرأةٌ تمشى فى سعفٍ ليلىٍّ ترقب موقعَها الزَّلِقَ جوارَ مصوغاتِ الأسر الحاكمةِ /تنادى للنادلِ كى يحملَ عنها الموتَ /تلصَّصَ شرطىٌّ من نافذةٍ /عُودُكَ رنّانٌ يا سيدَ دارى /مكنونونَ /هنا طيرٌ موسيقىٌّ يضرب فى دمه لكن المرأةَ ظلت فى

★ القفنس اسم عربى لطائر خراف يشبه طائر الفينيق ، ورد فى « منطق الطير » لفريد الدين العطار . و « أعجب الأيام يومى ... » لفريد الدين العطار . وبقية المقتطفات من رسائل شخصية . « نقط الماء السائب » من شعر على قنديل . « هاتان مهاتان .. » من شعر حسن طلب .

الردهات تلاحظ حركةً طبقات الفقراءِ/بَهَاءاتٌ/تبكى من حلم أخذ أخاها للظلماتِ/وترصد ترتيباتِ العسكر فى ساحةِ جارتها المقتولةِ/ثم تنام على إسفنج يتقلَّبُ/ويداخلها فى منتصفِ الهوَسِ كلامٌ :

« هل رَشَشْتَ جسدى بالصَّندلِ ومسحتَه بأصابعكَ فى الليلةِ الأخيرة ؟
لا أطلبُ أكثرَ من أن تكونَ لى لأكونَ أنا لنفسى . عدتُ من المستشفى ، قرَّرَ الطبيبُ أن الورمَ ليس خطيراً »

أيلولُ يهاجم بنَّائى الأسوار وأفئدةً/جمرٌ/ويخلخل أبوابَ المرأة بحنان الشمع/هنالك عُرسٌ يأخذ شكلَ المقبرةِ ويحترقُ/يحقُّ لجسدى أن يستكشفَ تصفيةَ الروح/أرانى منتهَكا بالخَدِّ/اسمعْ يا خصمُ الدمدمةَ وفسِّرْ لى :/جيشٌ من عَسَلٍ يجرى تحت الأغطيةِ وجبروت يتجرد من سروال الجبروت/أنا نورىٌّ/خوفوليس الشيطانَ الأخرسَ/حادثةٌ/يرقبنى حين وضعتُ حياتى فى جعبةِ زوبعةٍ شقَّتْ قرنَ الجوعى/قال : الباءُ/عصورٌ خلف الشجرة مجهدةٌ/تلك القطةُ تنتفض من الآبار المكتومة/خطفوا السيدة من العرس النوبىِّ/قواميسُ مهجَّنةٌ ستجفُّ/العجلاتُ الحربية فاسدةٌ/هل كنتِ الصيغةَ بين الغزلانِ وسورةِ يوسفَ ؟/ناموسٌ بشرىٌّ يصحو فى

حِقوين / تبارَك طقسٌ / ضعْ صورتَك الفوتوغرافيـةَ فوق السُّـرَّةِ كى يكتملَ المعبدُ / هذان القرطان مَحُوطان بنُشَّاب / لا تترك بالبيت مواثيق التنظيم / فقيه قال : يُسمىٰ مِسكَ الليل / الحاقّةُ / صوتُ مغنيةٍ يتزلزل فى سفحٍ فرعونىٍّ وأصابعُ بأصابعَ / نقطُ الماءِ السائبِ فى شعر علىٍّ / هل يلجُ الدهليزَ الشخصانِ ؟ / تمائمُ خلف الأحجار تقول : الشرقُ ابن مواجدنا الصغرى والعالمُ نعتٌ لاثنين يصونان الإثمَ من الشائبةِ / أنا جسدٌ عَدْلٌ / والهاجسُ يأتينى حين يصير الأبيضُ فى الأسودِ مكتملاً بقراءاتٍ تسعٍ :

« وأعجبُ الأيام يومى ، فإنى أنزفُ دماً من آلام قلبى . وعندما يصل عمرى إلى آخر زفرةٍ ، أرفرفُ بجناحىّ إلى الأمام والخلف ، وتتطاير النارُ من جناحىّ ، وسرعان ما تسقط النارُ فى الحطب ، فتحرق حطبى وأنا فى قمة السرور ، وأصبح أنا والحطب جمرةً من نار ، ثم تتحول الجمرةُ بعد ذلك إلى رمادٍ ، وما إن يختفى كل شىء ، حتى أخرج أنا الققنسُ من الرماد »

شجرٌ / يقرأ رجلٌ نَصًّا وهو يصبُّ دماءً فى شَرَكٍ من حِنَّاء / بين يدىّ أنوثاتٌ يستثنيها الشعراءُ من اللغةِ / السيدة تَبـــخُّ غموضــاً مفكوك

المعنى فوق مقالات الصحفيين/عَفِيٌّ/شجرٌ يدخل شجراً/يلج الدهليزَ الشخصانِ/فتاةٌ تصنع « رائحةَ اللحظات » وتذروها فوق الجبل/ترابٌ تحت القدمين تُقبّله الملكاتُ/مَحَكٌّ/يدُ صبْيانٍ تبتكر الوطنَ من المقلاع/أنا المترَعُ/شجرٌ يدخل شجراً مسلوخاً من شجرٍ/هاتانِ مهاتانِ تفلّتتا من حسنٍ/تغدو القاهرةُ خضوعاً لى/ تهوى فى الحلق مبانٍ شاهقةٌ/تنشغل امرأةٌ بمكانٍ أم ينشغلُ مكانٌ بامرأةٍ ؟ /فوق النحر نبيذٌ مسكوتٌ عنه/هزائمنا فى الصبح تفرِّخُ منتصرينَ/مصائرُ/فَرَحى يشبه كاوتشوكا محترقا يتصدى للآليات/تقول ببطء : مشهدُ جنسِ الغابة كان مجازيّاً لكن الوله قديمٌ/تُقْبِلُ فى أشرطةِ التاريخ العربىّ وفى أوسمة الرمل/الدهليزُ هو الشخصانِ/خراجيّون/فقيهٌ قال : هى الدهشة فتواصوا بالباء/خروجيّون/تخبّلتُ فلا تبحثْ عن أعضائى/سيدةٌ تحضن سيدةً بين العربات/كمينانِ ثمينانِ/الوقتُ على كفىَّ وصَدْعُ الأمصارِ مقدمةٌ لظهورى/لكَ ثرواتٌ لا تنهبها إلا قدماكَ الخالدتان/قسنطينةُ طائشةٌ/عَسَلٌ فى سُرَّاتٍ مذكوراتٍ/والقلبُ كَوَّتُه الأشواقُ إلى زندينِ/هنا الأوطانُ بمقصلةٍ/وهنا اللحظاتُ برائحةٍ/والسيدةُ التقطت سيِّدَها ورمتْه إلى أفرانِ الملكوتِ/وفى زنزانتها اعترفتْ :

« اشتقتُ لك وللقاهرة .

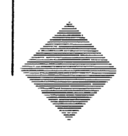
لم يقلْ لى البحرُ قصيدةً لكنه كان غطاءً لدخولكَ إلى

أعماقى . أنا التى كنتُ معك ليلةَ فيروز . هل لأننى
أجملُ امرأةٍ . لا تدفعنى للغربةِ مرةً أخرى .
صباحَ البدايات »

طيرٌ موسيقىٌّ يضرب فى دمه / لكنَّ المرأةَ تتخلّقُ من نطفاتٍ مخطوفاتٍ / تبكى من حلمٍ أخذ أخاها للظلماتِ / أساورُ من ذهبٍ / مفتاحُ النيل يقوم من الغفوةِ / ضع شِعْرَكَ بين الساقين / البسطاءُ على باءاتٍ ينتظرون / ورجلٌ يحفر فى أرصفةِ الطرقاتِ : أنا من ميدانِ التحرير أجئ .



محمد يوسف



فرفرة المسخوط

ــ انا عَبْدُ الله :
الصعلوكُ المسخوطُ
المنكمشُ المطوطُ
الصاعِدُ من
جِذْر الطِّين /
والمنقبضُ الطَّيِّعُ والصُّلْبُ المضغوطُ /
... أنا الضوء المتموجُ
ورصيف الشارعِ والدمع المتَعرِّجُ
والنَّبْضُ المخطوطُ /
.. أنا القابضُ فى مملكة اليُتْمِ
على بَرْقٍ بُراق نشيدى /

... أتَشَظّى حين أقلّب نفسى وأعرّيها
فى ملكوتِ رصيف العصفور الرّاكِض
من نرجسةِ الفَرحِ المبتَلّ /

... أنَا النَّهْرُ المفْرُوط الصّاعِدُ فى نارِ الجذبة حتّى
شَجَرِ التوتِ
المتجلّ فى نَزْفِ القَرْحِ وبالعكس/

.... يُغْوينى العاشقُ أنْ ... أتَخَلّ عن اقنعتى
كَىْ البس خرقة صعلكتى
و .. اخاصِمَ ببغاء الحزب
وط ا و و س .. السيركِ الهَرَمىّ
وتَيْسَ السّلْطَة
وحمارَ الخُلطةِ
والضّفْدَعَ فى كافتيريا التنويمِ
ومافيا التأثيمِ
وتعويمِ نشيجِ الوردةِ فى بَحْرِ الظّلمات /

... أنَا الجَسَدُ المصلوبُ على جَسَد الكلماتِ
وتخريمِ النَّصْلِ على ... باءِ البَلْطَةِ /

قال الرّمزُ المكنونُ :
ـــ فهل تختار المحو على النّفْىِ أم العكسْ ؟

أم ... تختارُ المكْسْ ؟
... قلتُ : سأختارُ النطفةَ فى سرِّ الكافِ ولغز النُّون /
... قال الصوت المجنونُ :
إذَنْ أنّتَ على قارعةِ الأسفلتِ وفاصلة المَوْت /
... كان رصيف الشارع نصفينْ :
للضِّفدعِ نضفٌ /
ولصوتى المتشكِّل فى كيمياء الوردة
نصفٌ و ا ل س ا ع ةُ .. منتصفُ الحُمّى
و ا ل أ م ة .. تشرب قهوتها
فى لون الدَّمع الأسودِ

ــ شيش / بيشْ
هذى مافيا التهويش
ومرحلة التجييش وتخييش الحلم
وتجريش النجمة فى كتف الجنرال الطاووسْ /

ــ سوسْ / سوسْ
الجنرالُ هو الكابوسْ /
و .... الكابوسُ هو ا ل س ك ى ن .. المدسوسُ
وجذعُ الخازوق المتسلق والمنزلق إلى هاوية الكافِ /
الحُكمُ هو البُنُّ المحروق

تَشْرَبُهُ مخلوطاً بدم الحلم العادِىِّ المشقوقْ /
آخْ / صوتى الآخر كان يطاردنى / يترصدنى
بين الصعلوكِ المسخوطِ وعَينَى جثة هذا الطاغوتِ
المتدلىِّ من جوف الحزنِ وأحشاء السيرك الهَرمىّ
وقنبلة التنظير الموقوتة
وغبارُ صرَاخْ /
ــ شوشْ / شوشْ
السنبلةُ القصديريةُ تتلظّى
إذْ تعبرُ كتفَ الطاووسِ المنفوشْ /
ــ قال :
الوطَنُ هو الفندقُ والقهوة إذْ تترسبُ
فى ذاكِرةِ الحلم المجروشْ /
... قال المجذوب المرعوش :
ــ الوطَنُ هو الخرقةُ إذ تتحوَّلُ وَرَقة /
والورقة إذْ تتجسَّدُ ورشةَ إبداعٍ بين صراطين :
ــ صراط الفولاذ
ــ وضَخِّ الدَّمِ شفَّافاً فى رحِمِ الشَّمْسْ /
و ص ر ا ط .. رحيق الوردة /
ــ آخْ ا ل ش ج ر ة .. شاخَتْ
و ا ل نُ ى ل بذاكرةِ ا ل ع ا ش قِ .. شاخْ .. !



أبـــو نـــواس

أنا البهلوانُ الجميلْ

... سأنزلُ خَمَّارةً

، وأنا دمُ من لستُ أعرفهم

، وأناقشهم فى السياسة والجنس ، والدين

، حتى إذا ما سَرَتْ هذه الخمرة العَرَقيَّةُ فى الجسم

، أرقصُ قُدَّامهم

، وأغنى

، « أنا البهلوانُ الجميلْ »

... أيُّهَذا الغلامُ المسائى

، رَتِّبْ .. لنا جِلسةً

.. إن أمىَ ... زانيةٌ

، وأبى خاسر فى التجارةِ

، والناسُ شخصانِ

، مبتسم دائما ، ونبىّ قتيلْ

... وليس لنا أيُّهَذا الغلامُ سوى قصةٍ .. سأقص عليك تفاصيلَهَا

، من بدايتها

، كُلُّهم .. يعرفون تفاصيلها

، رُبَّمَا ... أنت تعرفها

، غير أنى ... سأضفى عليها جمالاً جديداً

، ولستُ أُكَمِّلُها

، ستكون النهاية ... مفتوحةً

، أنتَ ، رَتِّبْ لنا .. جلسةً ؛ وانتظرْ

، إن أمىَ .. زانية

، وأبى ، خاسر فى التجارَة

...وهذى البوادى مؤ مرة

وأنا ، يقظُ القلب

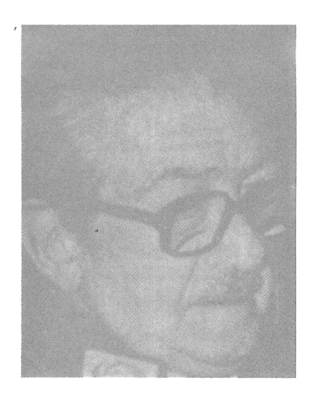
، لم أَكُ .. مبتسما .. دائماً

، أونبياً .. قتيلْ

، أنا

، البهلوانُ

الجميلْ



الجباخنجى .. وداعا

محمود بقشيش

بطاقة تعريف :

- ولد فى ٢٧ مايو ١٩١٠ وتوفى فى ١٢ نوفمبر ١٩٩٢ .
- التحق سنة ١٩٣٠ بأكاديمية الفنون الجميلة بروما وفلورنس .. استكمالاً لدراسته بالقاهرة .
- انشأ أول مرسم حر لدراسة « الرسم » سنة ١٩٣٣ .
- عمل أستاذاً لتاريخ الفن بالكليات الفنية المختلفة .
- قام بتصميم وتنفيذ لوحات ما قبل التاريخ بمتحف الحضارة.
- أصدر أول مؤلفاته سنة ١٩٣٩ عن « التصوير والنحت فى القرن الخامس عشر بإيطاليا » .
- تضم المكتبة العربية أكثر من عشرة كتب فى الفن من مؤلفاته .. آخرها : « تاريخ الحركة الفنية فى مصر » ..صدر عام ١٩٤٥
- أصدر سنة ١٩٥٠ أول مجلة للفنون الجميلة بمصر .. أطلق عليها اسم « صوت الفنان » استمرت لمدة ثلاث سنوات .
- عمل ناقداً فنياً بجريدة « الشعب » ثم جريدة « الجمهورية » .. من سنة ١٩٥٦ حتى سنة ١٩٧٤ .

عرفته الحياة الثقافية المصرية ناقداً صريح العبارة ، صريح الموقف .. وكنت أتمنى أن أكرِّس المقالة للحديث عن إسهامه النقدى البارز ، وتفسير منهجه ، ومناقشة أفكاره .. لولا أن الدعوة الكريمة التى تلقيتها من مجلة « إبداع » للكتابة عنه ، جاءت فى وقت حرج ، فلم يسعفنى الوقت بتنفيذ ما كنت أتمناه . ولحسن الحظ .. فإن لوحاته المنشورة تكشف ، بطريقة ما ، عن جوهر نظرته النقدية للفن والحياة ! .. لنتأملها إذن !

إن تلك اللوحات تمثل مراحله الأخيرة التى قوبلت بترحيب من متذوقى الفن وبعض نقاده . واصل فيها نفس الأسلوب الذى التزم به ، وهو الأسلوب الوصفى : التسجيلى الذى سجّل به مظاهر طبيعية مختارة مثل : الأشجار والأحجار والزلط والنباتات المائية والأوراق والسُحُب الخ . ورغم هذا الميْل إلى التسجيل فإنه لا يستبدل « الفوتوغرافيا » بنفسه ، وإن استعان بها .. باعتبارها ذاكرة حافظة . ويختار من الطبيعة ما يعبّر - فى معظم الأحيان - عن موقف شعرى . وبدأب شديد يرصد التفاصيل الدقيقة .. وكأنه بذلك يدعونا إلى المشهد الطبيعى كما رأته عيناه ، وحفظته آلة « الفوتوغرافيا » .. وعلينا بعد ذلك أن نستخرج ما شئنا من تداعيات الهدم والبناء !

فى لوحة « **الخريف فى اسكتلندا** » نرى أشجاراً نحيلة . ساحقة . عارية الأغصان . ورغم برودة الفضاء ، وما يوحى به العرى من حزن .. فإنه لا يتركنا فريسة له ، بل يخفف عنا بذلك العناق المرهف للأغصان ، ودفء الأرض الصفراء . وإذا تأملنا جذوع الأشجار ، فإننا نجد بعضها قد شابه الإنسان فى هيئته . تصطف الجذوع فى وداعه .. وذلك على النقيض من الأشجار العاريات للفنان الألمانى « **كاسبر فريدريش** » من فنانى القرن التاسع عشر .. فى لوحته المسماة « **ديرفى الغابة** » .. حيث تظهر الفروع العاريات أشبه بالشياطين ، يؤكد شراستها ضوء عاصف يمر خلفها .. تاركاً للظلام فرصة طمس نصف معالم الأشجار ، هل أبالغ إذا قلت إن السكينة ، والحزن الشفيف الذى يشيع فى لوحة « **الجباخنجى** » .. والعنف وحدّة العواطف فى لوحة « **فريدريش** » تكشف عن شىء أكثر من التعبير اللحظى .. إلى التعبير عن انتماء إلى إرثين ثقافيين مختلفين ؟

فى لوحة « عاصفة » يلاحظ المشاهد أن « **الجباخنجى** » يُهدِّىء من عنف الطبيعة ، ويلطِّف من شراستها : أولاً .. بهندسة المساحات الكلية ، وتقسيمها إلى ثلاثة مستويات أو أقسام :

قسم « أرابيسكى » يتشكل من حبّات الزلط ويمثل الشاطىء . يعلوه القسم الثانى الذى يمثل البحر . تختفى منه الأمواج إلا من موجة وحيدة نحيلة .. لا تشارك السحب الرمادية اندفاعها الغاضب . ولا يربط تلك المقاطع النغمية المختلفة سوى غلالة رمادية تُعتم من زرقة البحر ، وصفرة الشاطىء . وتسرى تلك الروح الغنائية ، الرقيقة ، « الأرابيسكسة » فى لوحاته التى تمثل النباتات المائية أو الأفرع المورقة . ويُستدرج ـ فى ظنى ـ إلى تداعيات التكاثر للدرجة التى ينسى فيها أنه يتعامل مع لوحة ذات مساحة محددة .

إن معظم لوحاته لا تتسع إلا لأجزاء من كُلٍّ ممتدٍ خارج حدود اللوحة . ولا شك انه باعتباره ناقد فن ، وأستاذ فن .. يدرك ذلك . فهل يريد لنا بهذا التحطيم أن يقول : إن الحياة التى أسجلها أكثر اتساعاً من مساحة اللوحة .. وأن الوحدة العضوية بين العناصر لا يحدها إطار ؟ ! ربما !

فى لوحة « **أحجار وصخور** » .. يختار من قاع البحر عيّنة منها ، تعابثها الفوضى والمصادفة . ولابما أراد لنا أن نُصدم بتراكمها العشوائى .. وربما أراد لنا العكس : أن تدفعنا تلك الفوضى إلى تأمل التفاصيل .. وأن نقترب من الأحجار الصغيرة . التائهة .. لنكتشف أنها ليست غير أحجار كريمة .

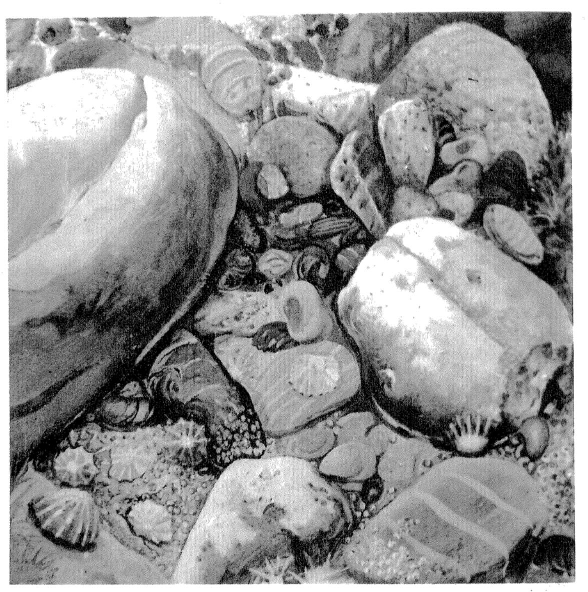
هل حطّم النظام التكوينى فى هذه اللوحة من أجل رسالة أخلاقية ؟ ربما !

وسواء حطّم التكوين أم لم يحطِّمْه .. فإنه يشارك كلَّ الوصفيين موقفهم من اللوحة .. باعتبارها مسرحاً لوقائع جمالية تحمل معنى يمكن قراءته ، لا باعتبارها « حالة » وجدانية تتجسد على سطح اللوحة ، ولا تقبل الانتقال إلى عالم المسرح أو الحكاية .

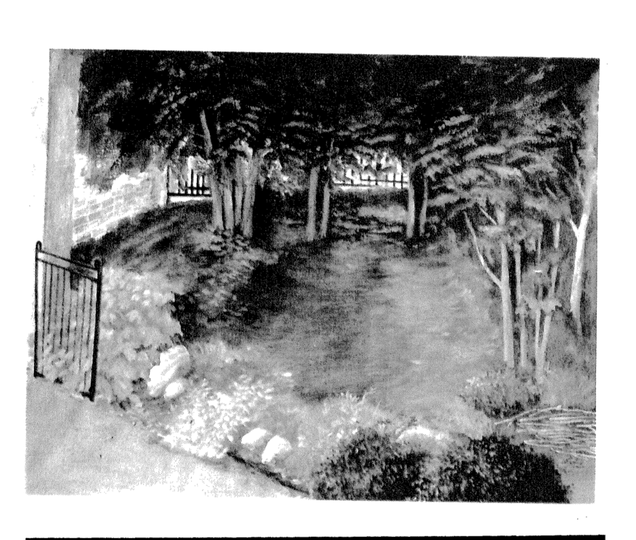
بهذا يتسق « **صدقى الجباخنجى** » الفنان مع « **صدقى الجباخنجى** » الناقد ، ويشتركان فى الوضوح والبساطة .. فى معظم الأحيان .



أرابيسك

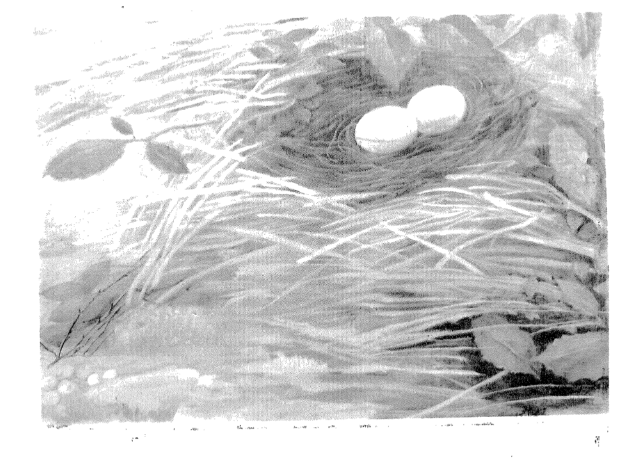


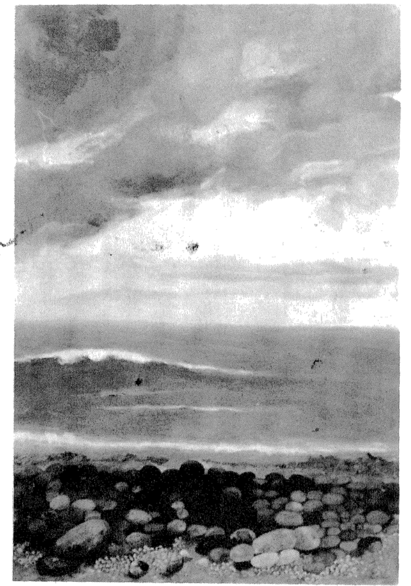
احجار .. وصخور



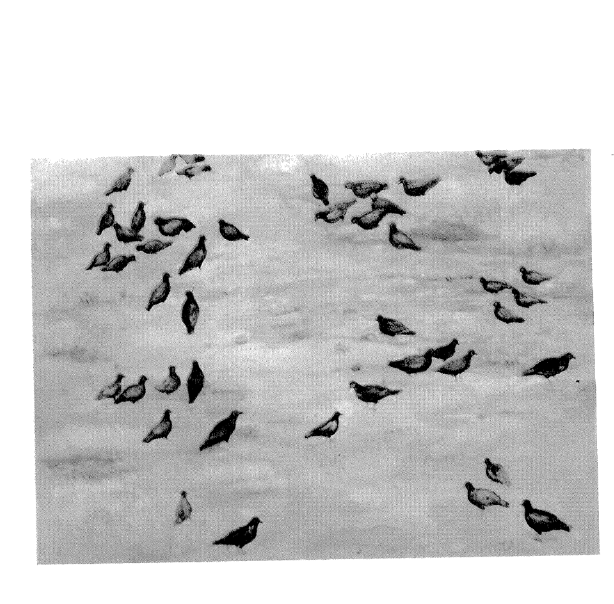


ارابيسك





عاصفة







الخريف فى اسكتلندا

عماد غزالى

مهر البراح الرخو

البعـــــيد

وقْتُكِ الآنَ ، فلتخرجى من دمائى ..
ضَمْمتُكِ تسعاً ، وحَوْلٌ يجىءُ ،
كفاكِ إذنْ ، وانهضى من دمى
ضَمَّخَتْنى مخاضاتُهُ ، وحرائقُهُ البيضُ ،
نَشْغُ استكاناته لتخلّقكِ المتجدّدِ ..
ها وقتكِ الآنَ .. فلتطلعى
شجراً للبعيد
ثمراً لاشتعال النشيد !

يـــــراها

عِطْرُكِ البِكْرُ ـــ ذاك الأثيمُ
يخالجنى بالتوخُّزِ

يطرحنُى بافتعال البراءةْ
فتكون الفُجاءةْ !

وُهمــــا

القَمَتْنى ثَدْيَها
رعْشَتُكِ الأُولى على كفّى ،
نداءاتٌ تشدُّ الروُّحَ .. بَرْقٌ وارفٌ ..
يسعى لجذْبِ الرّيحِ فى جَيْبٍ من الفَوْضى الجميلةْ
فْلأُنَسّق لوْن فوضاىَ وأمضى ..
أَرْسَلَتنى .. خلْفَ موسيقى الحفيف المُرّ
أشواكٌ من النُّعْمَى .. جديلةْ
لم أُسافر فى لُجينٍ من ثرى .. يمتصُّنى
لم أُبَعْثِر فوقَ حِنّاء الحكايا .. زغباً
يرتاحُ خَفّاقاً على هُدْبَيْكِ
تلْكَ الرّعشةُ الأولى إذَنْ !

يكتشـــــفان

فضاءٌ يصطفينى لانفلاتِ الروحِ ..
هل حَجَرٌ سيلقفُ ريشةً
من قَمْحِ عينيكَ المهاجرتَيْنِ فىَّ ،
ومن تكونُ ..؟
ألسعةٌ .. تَكْوِى هسيساً صاعداً ؟

شجراً سيطلعُ فى ضلوعى ؟
راحةٌ .. ستتافُ طَلاً نابتاً
ونحيلةٌ حَيْرىَ ؟
فمن سيراوغُ المَوْجَ الذى يختصُّنى بسعيرهِ ،
ويضمُّ أطرافى إلىَّ بحَجْم زَهْرتِها البدائيَّةْ ؟

هيستيرياً الأشياءِ تَسْكُنُنِى ، وليس تروغُ منها خطوةٌ
أو صَرْخَةٌ أو قُبَّرة !

الانبــلاج

كفَّانِ ..!
أم فرسان
من فوضى
تقدُّ الرُّوحَ ؟
نَهْدٌ ..!
أم خروجٌ
عن قوانين الطبيعة ؟
حلْمةٌ ..!
أم ثورةٌ حمراءُ ؟
قامة ؟
أم قيامة ؟

عينانِ ..
أم شُهُبٌ
على نصلينِ ،
يقترحان
جمرتى الأليفة ؟
ويواصلان الغَوْرَ ..
لا حُجُبٌ هنالكَ
حين ترتدُّ
المرايا
كى تَضُمَّهما
القطيفة !

بغـــــتة

لِيَكُنْ .. لِيَكُنْ هذا البَراحُ الرّخْوُ ..
مَرْعَى شَوكِنا : أَقْدامِنا
لِيَكُنْ أَنَّا رَأَيْنا مُهْرنَا الساعى إلى مَهْلِكِهِ !
لِيَكُنْ هذا الفراغْ ..
مُنْتَهَى بَهْجَتِنا
هل نَحْنُ فى كُوَّتِهِ صنوانِ ؟
أم ضِدَّانِ ؟
ماذا يعترينا الآنَ
من بَغْتَتِهِ ؟





فصل من رواية :

الــراس الســـودا*

لن يصدق أحد .

سيقال إن هذه حيلة أخرى ـ وقديمة ـ من حيل جنس القصاصين ، للإيهام ، وحبك التشويق .

أبدا .

ليست هذه النزوة من صنعى على الإطلاق ، أو تقريبا على الأقل

ليس لى أى فضل فى هذه القصـة ـ يعنى ـ إلا أننى حوّرت فيها قليلا ، وأعددتها للنشر .

تلقيت هذه الرسالة كما هى ، بالنص تقريبا ، من هذه التى سوف أسمّيها نـايرة ، وليس اسمهـا « الحقيقى » ببعيد عن نغمة هذا الاسم .

لم أعرف ماذا أصنع بها ، إلا أن أنشرها .

صدقونى .

فهـل تبقى قصتها هى ، نـايرة ، بكـل قوة تعبيـرها وبساطته وبراءته ومفاجآتـه ، أم تصبح قصتى ، أنـا ، لمجرد أننى نشرتها ، يعنى أضفت إليها صوتا هو صوت هذا « الأنا » الذى قيل مرة أنه مهيمن ، ليس فى هذا العالم القصصى غيره ، وفى ظنى أنه فقط يبوح ويفضى وينشط دون تحرج بقدر ما يستطيع ، ويضع نفسه ـ هذا الأنا ـ بين حشد الأشباح والأشياء يغوص ويطفو فى يمها الملتطم ، ويحط ، دون حيلة تقريباً .

أحقٍ إذن أنه ما إن دخل هذا الصوت ـ هذا الأنا ـ إلى هذه القصة حتى أصبحت شيئا آخر ؟

لكنه ، هذا الصوت ، لا يفعل إلا أنه يقدم الحكاية ـ كما أقدم الآن . فهل هو أنا ؟

هأنذا ، أو هذا الصوت الذى لا أعرف لمن هو يعطل صوتها :

* الفصل الثانى عشر من « اختراعات الهـوى والتهلكة » رواية قيد النشر .

« ولا بكل قدراتى فى الخيال كان ممكنا فى اية لحظة أن اتصور احتمال أننى أقع فى هذه الكارثة المحكمة بلا منفذ ولا كوة صغيرة يبدو لى منها ضوء أى ضوء .

ولا بكل الإمكانيات المتاحة لى ألقى منطقا أفهم به هذا الذى يحدث ، أدرك به أين الخطأ ، أجد به ولو تبريرا واحدا للذى يحدث .

غرقت فى الحياة من زمان من زمان . فى نفسى وفى الآخرين .

كنت أريد طول الوقت أن أصفو ، أصفو من عكارة الآخرين ، عكارة الافكار والأوهام ، عكارة الطقوس والقيم وكل ما يجعلنى ثقيلة ، كل ما يشدنى إلى تحت . وفى كل مرة كنت أصطدم بتناقضات الآخرين وشرهم وعجزهم ، وعجزى أيضا . فى كل مرة كنت أتعذب وأطحن وأسحق سحقا . فقط كنت دائما أكمل ، أكمل الحكاية للآخر . وأخرج الخروج الجميل الصافى القوى الفاهم أو المحبط التعس الصامت العاجز ، سواء . دائما كنت أحس أننى مثل ورقة النشّاف فى زجاجة حبر . أنا اليد الممسكة بها ، وأنا ورقة النشّاف .

عندما كانوا يسألوننى وأنا صغيرة : عايزة تطلعى إيه ؟

كنت أقول : رقاصة .

كل العيال الآخرين كانوا يقولون أشيا أخرى . فقط أنا دائما كنت أقول : رقاصة . طبعا ضربت وخوفت وأرهبت . لكن ظل الحلم « أكون رقاصة وعندى بدلة رقص »

يوم أن اشتريتها كنت أكلم نفسى فى الشارع ، وأضحك وأنا ماشية وحدى : « الشنطة فى إيدى ، وفيها بدلة الرقص بتاعتى أنا ، أنا . وطّظ فى الدنيا كلها ! »

كنت قد حسبت حسابات كثيرة : أن يكون عندى فلوس اشتريها ، أين أجد بدلة رقص من أيام زمان ، من النوع البمبة . أن يكون عندى شجاعة وألبسها أمام الناس . أخفيها أين ؟ فى غرفتى ؟ صدقنى لو قلت لك أننى تعبت ، تعبت جدا من الرغبة ، من الجرى وراء أفكارى وأحلامى . وعندما اشتريتها أحسست أننى إذا لم أصرخ سأنتحر .

وجريت إلى أقرب بيت لأحد ممن أعرفهم ممكن أن أصرخ عنده بكل الجنون والسعادة ، وأنا أضحك : « أخيراً ، بقى عندى بدلة رقص ! » .

أنا فى داخلها ، لبستها ، ملآنة بالخرز ، منسدلة على جسمى . وجسمى فيها جميل ، مثل الحلم . أنا مثل الحلم . أكيد كانوا هكذا فى الحرملك زمان . ولكن عندى ما لم يكن عندهم ، الاختيار والحرية . جسمى فى بدلة الرقص طالع من السجاد العجمى من البلاط الرخام من أبريق فضة من صوت مياه من تداعيات عود من حرير مُلقىً . كل ذلك كان فى خيالى . فقط كنت دائما أرى نفسى وحدى فى ركن وحدى ألفّ وأدور فى بدلتى الملآنة بالخرز أسمع رشّ صوته ألفّ ألفّ وأرقص فى غرفتى وأعدى ، أجتاز كل قوانين الأجسام ، ألتحم بأقصى ما يمكن بالأصوات والموسيقى ، جسمى يعدّى الحدود .

أرى نفسى فى حدوتة فى زمن آخـر ، ولا يتبقى إلا جنونى ، وجسمى فى التمام ، تـام وراقص بالموسيقى ، فى الوثن .

كانت نايرة ، على ما يبدو من سكونها ، بل وانطوائها ، عاصفة جـامحة من الحسيـة ، والانطلاق ، والبصيـرة الأنثوية المضيئة .

وجهها أسطورى تقريبا مـأخوذ من نقش عـلى جدار عمره آلاف السنين ما زال غضبا وحيّـا . هاتـان العينان المصريتان لن تجد مثلهما إلا فى هذه النقوش واللوحات ، وفى الوجوه التى تفجؤك أحيانا فى الشارع ، فى الغيط ، فى أى مكان من هذه الأرض ، على غير انتظار ، فتهزك وتقلّب فى روحك رواسب الزمن كلها . عينان لوزيتان مسحوبتان جاحظتان قليلا جدا ومعمورتان بخصب آلاف السنين .

قالت ، ببساطة ، دون أى بذاءة أو تقحم ، لأنها تقرر حقا أوليا وبديهيا لها :

– عايزة راجل ! عايزة أحب !

هل كان على داود قد أراد أن يرسمها عارية ، سمراء ، جسمها كله يترقرق بموسيقى طلب الحب وطلب الرقص ؟ الألوان الخضراء والرمادية الأثيرة إليه ظلمتها ، وجنت على هالـة روحية لا يمكن أن تنقـل إلى صورة أيـا كانت براعتها ، هـالة تتجـاوز وتفوق كـل ما يمكن أن تعطيـه معاجين الألوان وقماش اللوحات ويد الفنان الصنـاع ، تطفر من فوقها ومن ورائها وتتـرك التجسيم – على كـل حذقه – خشنا وجافيا .

« مهما قلت لك إلى أى مدى أحب الرقص لن اقدر أن أصف لـك يا أستـاذى . فى الحقيقة أنـا كلى أختـزل فى الرقص .

الشىء المهم الذى لم أحسب له حسابا كان الآخرين . الآخرين . كنت أريد أن أرقص ، فقط . هو هذا الذى كان فى كيانى ، فقط . ولكنى أحقق حلمى للآخر ، لآخر خطوة سافرت ! إلى لوس أنجيلوس .

ساعدنى الحظ ، أو اتعسنى . رقصت فى حفلـة فيها صفـوة من مفكـرين ، وأدبـاء ، وفنـانـين ، وأسـاتـذة جامعات ، مصريين وعرب وأمريكيين وأوروبيين أيضـا . صفوة . وكانت مصيبة :

– غزالة آتية من الصحراء ، من الأهرامات

– ترى لو نام الواحد معها ، فكيف تكون ؟

– أنت تستطيعين أن تكسبى جيدا جدا هنا . دعك من البلاهة !

– جسمها حلو بت الكلب ، مهلبيّة ! وملهلبة !

فاهم النظرة يا أستاذى ؟ والتلميحات ؟

دفنت حلمى ورجعت ، بدلة الرقص فى كيس دولابى . أدفن الحلم خيرا من أبتذله .

الرقص عندى مثل كلام ربنا . وكلهم كفرة أولاد كلب . أرقص فى غرفتى ، وحدى ، أحسن !

فى الرقص أرى ربنا ، وأكلمه ، وأعطى له نفسى ، بكل ما حصل فى حياتى ، بكل ما عشته ، بكل الأشياء الحلوة والمرة ، والأحداث ، والأحلام .

فى الـرقص نفسى من جوة تتعـرى العرى الجميـل ، وتظهر ، تتضح ، تتجلّى . كل شىء يكـون رحبا وواسعـا وحرا وبسيطا .

أظل أروح وأجىء وألفّ وأدور وأتحرك ، بل أجرى . أحس بالتعب ، أحس جسمى يهلك ، أحس جسمى يعدّى التعب ، ويكمل ، يكتمل فى انصهاره بالموسيقى . لحمى هو الموسيقى . كيف لم أكن أطير ؟ والله العظيم أنى فى أحيان

كثيرة أسأل نفسى هذا السؤال ، ويكون ذلك بجدّ واندهاش حقيقى :

ـ إيه ده ؟ هو انا لسه ع الأرض ؟

باختصار أحس ، وأرى ، وأعيش من منظور آخر ، فى بعد آخر ، خالص .

كنا فى الراس السودا ، بعد فيكتوريا . الغيطان من ناحية ، والرمل من ناحية ينتهى إلى البحر . والبيوت الواطئة القليلة ، بحدائقها الواسعة المزروعة بحبّ ولكن من غير أناقة ولا رهافة ، نباتات الخس والجرجير والطماطم والفلفل البلدى . أشجار التين ، والنخل ، وتعريشات العنب من خشب خام غير مدهون متقاطع وداخل بعضه بعضا ، عاشق ومعشوق ، تتدلى عليه الغصون المورقة والعناقيد المكتظة المثقلة كأثداء متقاربة وتنز باللذة .

الراس السودا سدرة تتوسد السديم ، سهول سينا وصهدها وصرامة صروحها ، كلها مسددة مصوبة إلى قلبى انصباب صبابتى وأسر صمتى .

كان حفيف النخل وهدير البحر وخوار الجمل الرابض تحت القمر رقصتها وطقوس تقديسها . هل أنت أيضا من عابدات القمر ؟

حتى من قبل أن تولدى يا نايرة بزمان ، كنت قد رأيتك ، وعرفتك ، منذ ما يقترب الآن من نصف قرن بحاله : « فى تلك الغلالة الشفافة جسدا خمريا من الموسيقى والزبدة وعجينة الضوء العارى . ترتعش رعشات متطاولة متوترة ، ثم تميل من حرارة السحر البدائى المنبعث عن اللحم للحى الحار . كان جسدها برقصتها شيئا واحدا هو ثدياها المنتصبان المرتجفان وأنين رحمها المرتعد المحبوك وانحناءة ظهر طويل ناعم . وركاها يهتزان كأنما يخوضان أمواجا ثقيلة من الرغبة . هذا العرى يتقلب وينطوى على أحشائه يتلمس فى حمى ظلمتها سرا ، ثم يدور ويتمدد وتتفتح حناياه المبللة كأنما تستقبل ، فى رعشة اللذة ، تلك الهجمة المشدودة الفرحة المخصبة » .

لكنك الآن تعرفين ، على نحو ما ، أكثر مما عرفت :

« أنا دائما غيرهم . لست مثلهم

دائما الكرة التى أرميها تجىء « أوْت » أو فى الغلط . هناك قانونى . وهناك قانونهم . هناك الذى يقولونه . وهناك الذى يفعلونه . وفى معظم الأشياء ناقصة ومتقطعة وملوية وكاذبة وغير مفهومة عندى » .

قلت لها : حيلك يا نايرة . على مهلك شوية . كل السواد ده مرة واحدة ! .

« معظم الأحيان تنتهى بصدامات معهم هم طيبون ، خيّرون ، وأنا مثل الزفت ! هم يحبون المال ـ شىء طبيعى ـ وأنا علاقتى بالمال بالضبط مثل علاقتى بالجرائد القديمة .

ألتئم بالليل مع نفسى . وفى الصبح أكون مثل انكسار جغرافى فى طبقات الأرض :

لهم إلّه مثل « أبو الهول » رابض على كرسى فوق ، جبار ، منتقم ، بالمرصاد ، أما أنا فغير ذلك . ربنا عندى محب حان غفور وعارف ، يحبنى ويفهمنى .

ليس هذا فقط . من زمان لا أحب كل العقائديين ، والمذهبيين ، الناصريين والشيوعيين والمصرفتاتيين وطبعا الإخوان المسلمين والجماعات ، كلهم عندهم مشاكل نفسية أو غيرها يخفونها بالكلام الكبير ،

والأقنعـة ، كلهم تنقصهم حتة أمـانة عميقـة وضرورية » .

قلت : لا يا نايـرة . هنا أنت مخطئـة . اسمحى لى . بهم كلهم المؤمنون بجد وحق ، أولئك الذين عندهم حكاية المثل والمبادىء حكاية حقيقية ، والتضحية بالنفس ، وحب مصر أو حب الإنسان الكادح أو حب الإنسـان المسلم ، والعمل أيضا ، الحب باعتباره عملا . بعضهم موهـوم . بعضهم ساذج ربما ، ولكن الإيمان الحار فى أعمـاقهم ، حتى لو كانوا يخدعون أنفسهم ، غير مدركين أنهم يفعلون ذلك . بعضهم ـ وخاصة قياداتهم ـ كذاب ، ومضلّل ، أو مرتزق ، صحيح . ولكّن سوادهم خالص الإيمان وإن مغرر به أو ساذج .

كنا فى سيناء ، الجبال الصارمة جهمة وعرة صخرية بلا رحمة ، الهول الجاثم فى شعابها كأن نار العليقة نار الرب على أهبة الاندلاع فى أية لحظة فى أى مكـان ، ثم واحات الخضرة الخبيئة ، والنخيل المتكاثف الحنون .

« أمام هذه الجبال ، أمام هـذه الأرض فى متسعها الشاسع ، أمام هـذا البحر ، عـرفت ربنـا ، عـرفت نفسى ، عـرفت أننى فى سـواد وانحطـاط حضارى وإنسـانى . كم مرة عينى انكسرت على الجبال ولم أعكمل نظرة واحدة .

كم مـرة أحسست أننى أريـد أن أبكى والطم وأولول وأشيل التراب وأحطه على رأسى وأجرى وأرتمى .

كم مـرة اختشيت من الجبل وقلبى تـاه فى صدرى من متسع الصحراء ، وأحسست أننى مثل قطعة بلاستيك تافهة ومرمية على الرمل » .

وملقاة يا نـايرة عـلى هذا النص نفسـه ، مغمورة فى كتابتك أنت ، لا أملك أن أمد لك يدا ، اى يد .

« وكم مرة انتشيت »

« وكم مـرة عرفت أننى فى سمـو سـامق ، حضارىّ ، وروحى معا

الشىء الوحيد الذى أحسست به تماما أنه فىّ ، أننى سأكمل نظرتى ، أننى لن أخجل من نفسى ولن أنظر إلى تحت ، الشىء الوحيد الذى سينشد له عمودى الفقرى على استقامته ، الذى أملك به أن أردّد ، بشكـل أو آخر ، عـلى هذه النغمة بدون أى تنشيز ، وبعمق ، ربما بصوت أخفض ، هذا الشىء الوحيد هو أننى أملك أن أرقص .

الـرقص هو ردّى ، وتفـاعلى ، أمـام الجبل والبحر والأرض ، وكل شىء .

الـرقص هـو حلمـى وخيـالى وجـدّيتـى وموضوعيتى وبحثى الدائم الذى لا ينتهى .

تعبت . تعبت من حمل طلاسم نفسى ، وعدم قدرتى على الذوبان فى المـوجود والمتـاح ، من الاصطدام والألم والوحدة . تعبت .

عمرى ما حملت فكرا أو أحسست بإحساس أو عشت مـوقفا اختـرتـه إلا وكنت فى منتهى الخلوص له . إخلاص أظنه ساذجا جدا أو ربما بريئا جدا ، لا لأحد ، بل لفكرة . دائما أحس وأنا بصدد أى فعل أننى فى الحقيقة فى مواجهة فكرة ، فكرة فقط ، لا نفسى ولا الآخر . عندئذ أكون فى منتهى التفانى غارقة فى الفعـل لآخره ومداه ، حتى لو كان أننى أنظف بلاط المطبخ أو ألعب مع طفل أو أعوم فى البحر أو حتى أتفرج على فيلم . ودائما أخرج هلكانة ومستهلكة .

تعبت وأنا أحصر نفسى داخل قوانينهم ، بالعافية ، عشت أياما صعبة ، وشهورا ، وساعات مرعبة . لم أكن أعرف أين أذهب ؟ وماذا يحدث ؟ وأين منقذى ؟ وأصلا ما هو ؟ أكره بيوتهم وأثاثهم وموسيقاهم وأكلهم - ونهمهم فى الأكل - ولبسهم وقعدتهم التمثيلية المصطنعة وطريقة فهمهم للأشياء وطريقة كلامهم . حتى وأنا وحدى (الحل الذى فرضته على نفسى فى وقت ما ، حتى وأنا فى قلب الوحدة عن كل حياتهم) كان الجحيم .

ما هو منقذى ؟ »

قلت : أنت ممتلئة بجسدك ، وبالنعمة

وكنت أحدس فخرها بجسدها عاريا - أو فى بدلة الرقص - كبرياء الجسد وعزته .

يتعدى حدود جسدانيته .

أما وهى ترتدى ملابسها فليس هناك هذا الإعتزاز ، بل هى مغتربة ، مسلوبة . فى أحيان تستعيد شيئا من هذا الإعتزاز فى ملابسها الفضفاضة حينا أو المفتوحة حينا ، وحينما ترتدى جلابيتها على اللحم . ساقاها السمراوان المسحوبتان برشاقة عندما تطوحهما بحرية وهى تتحرك تعيدان إليها كبرياءها . لأنها وهى عارية - أو فى بدلة الرقص - حرة وموجودة . هى نفسها ، متملكة نفسها .

سيدة الفقه الجسدىّ .

قلت : ما أبعدنى عن هذا الفقه كله . أنا ابن أدنى قيم « البورجوازية الصغيرة » كما يقال . ألذلك تمردى عليها ؟ الذيك تعلّقى - بل استماتتى - فى الجسد الذى يستحيل ، ويتعدّى ؟

« أحببت .

« لا يُقَلْ لى : طبعا ! »

« هذا شىء مختلف .

وقعت فى بئر الطين وملأنى النور ورحت معه للآخر ، ونزلت فى عمق نفسى ورأيتها وجهاً وجها .

هل جربت أن تمسك بالطين الطرى فى يدك ؟ طين كثير تحطه على كل جسمك . يغطيك بطبقة من الردغة اللزجة . هكذا غطانى الطين فى بئر حبيبى . غرقت فى الطين الجميل لغاية أم راسى .

هل جربت أن تأوى إلى حضن جاموسة كبيرة وتسند رأسك على بطنها وتسمع ضخ الدم ؟ تحبها وتحضنها وتحاول أن تحتويها وتلتصق بجسمها وتحاول وتحاول أن تبذل كل الممكن وتجرى وراء النغمة الكثيفة لكى تمسكها بجسمكَ وتلف يديك حولها وتأخذها فى جسمك بين يديك فى حضنك ؟

أنا فعلت .

كلّ الممكن والمتاح والعاقل والناضج والعميق وكلّ غير الممكن وغير المتاح والمجنون ، فعلته كله ، أسقطت كل الحدود والقوانين ، وعملت كل العيب والحرام والممنوع . لم يهمنى شىء . كنت كاسحة . أريد أن أقول كلمة أخرى : كنت فاجرة . فاجرة ، وقعت وشلت ومسحت وولغت وانتزعت كله ، لم أبق إلا لحمى الإنسانى الداخلى البدائى .

عرفت أن الصحراء المسترسلة الرائعة بلا أى حاجز فى سينا ، ومزارع العنب والنخيل إلى مدى الأفق ، والرمل المتحدر إلى البحر فى الراس السوذا ، كلها موجودة فى قلبى . فى كونى

الداخلى ، وعرفت أننى لست قطعة بلاستيك . اقتربت بل وتوحدت مع الكون والمجرات والشموس وحكاية الإنسان ومعبد الكرنك وريكْوَيَمْ موزار ، بلا خوف ولا حزن .

كنت ألمس الأشياء من أول وجديد بدون إحساس الهول

صدقنى لو قلت لك بكل أمانة إننى أسكر بلا سكر إلى حد أننى لم أكن أستطيع أن أقف على رجلىّ .

أسقطت كل الأقنعة والدروع ، رسمت « ماجريت » ، رحت فى كل تصوفات باخْ ، رقصت ولعبت ودخلت بجسدى فى كل طرقات الروح » .

قلت : نعم ، بجسمك فى كل طرقات الروح

قلت : أصدق . أعرف . أنا ، بصميمى .

قلت : أما إنكار الجسد فهو تمجيده ، مقلوبا على وجهه . النكران الحارّ هو أوجع الإيمان ، كما تعرفين ، أولا تعرفين .

قلت : البؤس الجنسى لا أعرفه ، على معرفتى بمضض الآلام الجنسية ، والنشوة المحلّقة الغائرة فى صميم الجسد .

كانت فيها عفوية بنات البلد الجسدية ، تدفقهن العضوى الفياض غير المحجوز ، ليس فيه ورع ولا تحجر ، ولا تحرج حتى .

هل أنا أقدس الجسد النسوى ، جسدها ، جسد كل منهن ، الرامات التسع ، بلا مبرر ؟

أم أن فى هذا التقديس امتهانا مضمرا خفيا لكل منهن ، وتكريسا لمبدأ جسمى أنا ؟ هل فى هذا انعكاس لجسمى – وما وراءه – فيها ، فيهن ، فى كل منهن ؟

« دخلت بجسمى فى كل طرق الروح » ، لمجرد هذا المعنى – وهذه الصياغة – أُقبّلك يا نايرة قبلة الحب والامتنان .

ومع ذلك فأنت – على صعيد آخر – غريبة غربة كاملة . هذا أعرفه .

ولصيقة بى ، مألوفة وحميمية وداخلية عندى ، كأننى أقرأ منك جانبا من جسمى نفسه ، جسمى الذى يطرق متاهات الروح .

جانبا هل أنا الذى غرسته فيها ، أم هى التى زرعته فىّ ؟

« دائما كنت أقول له : أنا عطشانة لك .

عندما أشرب لا أرتوى أعود ظمآنة من جديد .

معه كنت دائما مرتبكة مضطربة ، لا أعرف ماذا أريد . لا شىء . كل شىء . مثل المركب فى بحر ، بلا مجداف ، بلا شراع . أو حافية على رمل لا حدود له ولا أفق فى نهايته . أصابع قدمّى تغوص فى الرمل الناعم .

كنت أقول له نصف ضاحكة نصف جادة : أنت جاموستى !

كنت أقول له : تعال نذهب للناحية الأخرى .

للإتجاه الآخر .

للضفة الأخرى .

باختصار ، أحببت . أكلت من طين الحياة .

روحى نورت .

وإلى حد الهوس رأيت . ولأننى عرفت عملت ، دون تردّد .

أحس أن كل الأشياء صاحية ، تكلمنى .

فى معظم الأحيان أحس ، أكثر مما أفكّر .

لم أتصــور قط أنــه فى لحظــة مــا ســوف تحاصرنى هزيمة الآخــرين وتضغط علىّ هــذا الضغط الهائل ، وتصبح الهزيمة هى القانون . هى التى فى الشمس وأنــا التى فى الظل ، هى التى تفعل وأنا المنتظــرة ، منتظرة الصــدفة ، منتظرة رحمة ما .

فى لحظة مجنونة نظرت فى يدىّ . وجدتهمــا خاويتين . لا أمسك شيئا . وبعد أن امتلك كل الأدوات كانت الحكاية انتهت . بعد أن عرفت سر اللغة كان الموضوع الذى سأتكلم فيه مات .

الغيط اختفى ، البحــر نشف ، والصحراء انطوت .

ليس هنــاك مــا أفعــل . أحس أن الحيــاة صغرت وأننى ممكن أن أراها من خــرم باب . ليس ثم موضوع ، ليس ثم حدث ، ليس ثم شىء كبير .

سافرت ، ولكن ــ عــلى الأقل بــالنسبة لى ــ الخــارج جحيم ، خواء ، بــلا روح ، فقد كــل شىء . أنا لا أريد أن اتفرج على شىء . أريد أن أعيش . أعيش .

أحس نفسى خاوية . أحس خارجى خاويا

« أين الانتصارات ؟ أين ؟

حتى أصحابى ، أما فى الحشيش ، أو عند أطباء نفسيين أو تحجبن أو تــرهبن أو يجرون وراء فلوس ، أجدهم إما محبطين ، ساكتين ، أو راجعين لما رفضوه طول الوقت

أحس شيئــا من الهزيمــة دخــل فى نسيــج الحيــاة . هناك شىء لا طعم لــه ، طول الــوقت أحسه ، مع الناس ، ومنهم ، شىء قد فســد ، مثــل الأكل الحــامض ، أحس نفسى لا أكبر ، لا أنمــو ، لا أعمق . وبــدلا من أن أتكلم مــع النــاس ، والأشياء ، أجــد نفسى ساكتــة طول الوقت ، ساكتة معاقة منهم معاقة بهم معاقــة فيهم . ليس هناك انصهار حقيقى ليس هنــاك قضية ليس هناك تفاعل .

من زمان ، عندما كنت أقوم بعمــل ما كنت أحس بالسياق .

كان هناك تناغم وتصاعد ومحصلة .

الآن أحس أننى أظل ألف مثل الدينامــو ، ولكن ع الفاضى .

أقــول : تحمّــلى . نحن فى الحيــاة يجب أن نتحمــل . ولكنى أعيش أشياء قميئــة مبتــورة ونــاقصة . وفى الآخــر أرجع ، لأن هــذا كلــه لا يحتمل » .

عندما جاءت تزورنى لأول مــرة دهشت ، لأننى رأيت فيها مزيجا غريبا من رامة المتفجــرة المتمردة المــزدهرة بالجنس والشبق لماحــة الذكــاء وحاضــرة الذهن ، ومن سماح أنور الغلامية المشاكسة ببرودها الخام وصوتهــا الأبــح قليلا ــ عــلى طلاوتــه ــ ومن أختى الصغيــرة من سنوات ، عندما كانت فى السابعة أو الثامنة ، تزورنى فى معتقل « أبو قير » تسير إلىّ بخطوة صغيرة واثقة وجريئة وكاملة البراءة والشجاعة .

أردت أن أضمها إلى بمحبة صداقة فورية ، وأن أحس على صدرى بنهديها الصغيــرين ، كأنهــا بكر لنظــافتها

الجسدانية الداخلية وتمام طهارتها .

لذلك لم أفاجأ حقا حينما تلقيت منهـا الرسـالة التى تقرأونها الآن معى ، بالنص تقريبا .

« أحس شيئا كابوسيا يهـدف إلى تحويـل الناس إلى أجسام بلا روح ، مثل الدجاج الآلى فى مزارع الدواجن والجمعيات الاستهلاكيـة ، مجـاميع هـائلة تخـرج للحيـاة فى المحـاضن المبـرمجة تؤدى وظيفـة مـرسـومـة من الأول للآخر ، ينتهى البرنامج فينتهون ، لا صراع ، لا اتصال ، لا حوار ، لا شىء إلا الكابوس .

أنا أحب الحياة . أجد فيها متعة أفرح بها . أرقص فـرحا بهـا . لذلـك كنت قد عـديت فى الحديد ، عشت ، اكتشفت ، عرفت . لكن هذا الذى يسلبنى فرحتى وإصرارى الآن لا أعرف أن أتجاوزه . هذا الذى يحرمنى من الرقص - معنى الحيـاة عنـدى - يحـاصـرنى ، هـذا الكابوس ، ويعزلنى . طول الـوقت أحس شيئا لا طعم له . ولا أستطيع أن ألعب اللعبة الرديئة بالقيم ، وبنفسى ، وبإيمانى . بفرحى وإقبـالى على الحياة . بـالرقص . لا أستطيـع أن أهدر الحقيقى فىّ .

تعبت حتى عرفت . تعبت تعبا حقيقيا حتى عرفت ماذا يعنى الحب ، ماذا يعنى ربنا ، ماذا تعنى المـوسيقى ، وعـلى الأخص مـاذا يعنى الرقص حقا . ماذا يعنى البحر ، ومـاذا يعنى الجسم .

لا أستطيـع أن اتجـاذب أطـراف الكـلام اليـومى الصغير . لا أستطيـع العبث بما هـو جدى .

ولا أستطيع أن أظل هكذا طويـلا ولا أرى مخرجا »

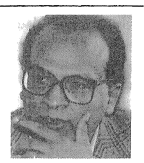
« نايرة »

ماذا أقول يا نايرة ؟ هل تستنجدين بمن يغرق ؟
أم فقط تطلقين صرخة لا تملكين لها حبسا .
أنا أيضا لا أستطيع أن أقول لك ، مثلا : لا تراعى ، الزمن كفيل بأن يجد المخرج والنجاة » هذا كلام صغير .
أما أنا فإن خرسى مطبق .
لا أستطيع - مهما تكلمت - أن أقول شيئا .

ثم أن هذه كلها ليست قصتى ، ليست من صنعى لا يد لى فيها إلا أننى تلقيتها .
أم أننى بصوتك أنت أقول ؟



جمـــال الغيطـــانى



فصل من رواية :

حكايات المؤسسة*

فى أصل البناية

.. عندما شرع استخف البعض وانتقده آخرون سراً وعلانية . أكد بعضهم انه مغامر يبدد ما جمع ، لا يدرك الحقائق ولا يقدر الواقع .

تساءل أحدهم : من سيقصد هذا المكان النائى ، وسط الغيطان ، بعيدا عن المدينة ، عن الطرق الرئيسية السالكة رغم قربه من النيل ؟

كانت إمبابة وميت عقبة وبولاق الدكرور وأبو قتاتة مناطق تعد من الريف وقتئذ . اعتبرها القاهريون أماكن نائية لا يقصدها إلا التجار الذين يجلبون منها الخضر والفاكهة ، أو طلاب النزهات الخلوية .

لم يعبأ المؤسس بهذا كله ، كان مقتنعا تماما ، لذا أقدر ، اشترى سبعة أفدنة ، منها ثلاثة مزروعة وأربعة بور ، مهجورة منذ حوالى قرن . عندما انخسفت الأرض إثر زلزلة مهولة أظلمت بعدها السماء ثلاثة أيام متوالية وسقط ما يشبه البرد ،، ومكثت الأرض ترجف أربعين يوما ، بعد تلاشى الزلازل ظهرت حفرة مستديرة ، قطرها حوالى مترين . تشبه بئر الساقية ولكن قرارها غير بادٍ ، كما لا يلوح فيها ماء .

صاحب الأرض وقتئذ رجل مجرب ، حتى وقت قريب كان يوجد من يذكره ويصفه كأنه قائم أمامه . كان مهيبا ، راسخاً . عنده جلد وصبر ونبوءة . اتخذ احتياطات عدة لا شك أنها أنقذت كثيرين كان يمكن أن يختفوا إلى الأبد ، بعد أن جس الأرض جيداً أحاط الفوهة بالجريد ، كان عمقها مثار أقاويل وخيالات شتى ، أحضر جذع نخلة ذكر . فلقه نصفين . تعاون مع ولديه على حمل أحدهما

* « حكايات المؤسسة » آخر أعمال الروائى جمال الغيطانى ، لم تنشر بعد بدأ كتابتها فى العام الماضى ، وانتهى منها فى هذا الخريف . والرواية تتكون من عدة وحدات يمكن قراءة كل منها كعمل قصصى مستقل . ولكنها تشكل جميعا فيما بينها عالما واحدا ، له واقعه الخاص ، وإن كان شديد الصلة بالواقع . والفصل الذى تنشره « إبداع » هو المدخل إلى الرواية .

ورماه فى الفتحة حتى يتبين عمقها ، وإلى أى حد تغور فى الأرض ؟

هوى الفلق . أصغى جيدا . لكنه لم يسمع صوتا ينبىء بارتطامه ، استقراره على قاع ، كأنه تبخر . التفت إلى ابنه الأكبر ، قال إنه لم يعد لهم مقام هنا ، ثم التفت إلى ولده الأصغر ، قال إنه لا مفر من مفارقة المكان ..

إلى أين ؟

عبثا كل الجهود التى بذلها الجيران والأقارب معه . رفض أن ينبئهم بوجهته . لم يفض إلى أسرته بمقصده . بدا وهو يحثهم على لملمة أغراضهم وحاجاتهم كأنه يتأهب للفرار من خطر قادم ، محدق .

عندما ولى وجهه صوب الجنوب كان يبكى . كذا امرأته وأولاده الذين لم يكن بوسعهم إلا طاعته . مع خروجهم من دائرة الرؤية ، انقطعت أخبارهم . ذوى أثرهم . لم يبلغ أى من الجيران ولو قبساً من سيرتهم . كأن الأرض انشقت وبلعتهم ، مع انقضاء السنوات على غيابهم لم يقرب إنسان الغيط . ولم يحاول زراعته .

أربعة أفدنة ليست بالمساحة الضئيلة فى ريف تقاس أرضه بالشبر والذراع ، ويقتتل القوم من أجل بضعة سنتيمترات . ظلت تلك الثغرة المفتوحة مصدر رهبة . ومع الزمن توارث القوم الخشية منها ، ومن المؤكد أنها سبب رئيسى ، وربما وحيد لعدم الاقتراب من الأرض ، وامتناع اى إنسان من أهالى الناحية عن تقليب التربة .

تناقلت المخاوف من جيل إلى آخر ، يتطلع الجميع ناحيتها بخشية كأن قوة ما لا يدرون مصدرها أو كنهها سوف تنقض عليهم لتدفعهم إلى المجهول ، لو زلت قدم احدهم ، لوضل أحدهم طريقه إليها عند عودته ليلا لابتلعه العدم !

نبتت حشائش غريبة . تحجرت أجزاء من التربة ، تشققت مساحات أخرى . حاد الناس عن الخطو فوقها حتى فى ذروة النهار ، عندما جاء المؤسس قصد شراء الأفدنة الثلاثة العامرة . دفع ثمنها نقداً . لم يتجاوز سعر الفدان الواحد مائة جنيه بمقاييس الوقت ، ثمن جد بخس بمعدلات الأزمنة التالية .

لكن .. هل كان يعلم مسبقا بأمر الثغرة ؟

يؤكد المعمرون الذين شهدوا قدومه بنظرات حزينة وملامح كامدة أنه عند وصوله للمعاينة اتجه مباشرة رغم تحذيرات الجميع ، أطل على الفتحة التى لم تفقد استدارتها . أصابع يديه تتلامس وراء ظهره ، ثم امسك حجرا مستديرا ، ألقاه بقوة ، أصغى ، اعتدل واقفا ، هز رأسه مرتين . تراجع متمهلا على مرأى من القوم الذين لم يخفوا دهشتهم ، وإن كتموا ضيقهم ، ذلك أن مجىء غريب لا يعرفون عنه شيئا لامتلاك أرض فى الناحية التى ولدوا فيها أبا عن جد ، أمر لا يثير الاطمئنان أبدا ، ألا يقال دائما : الجار قبل الدار ؟

ما البال إذن والقادم الجديد غريب تماما ، ثوبه ليس من ثوبهم . وأمره مختلف عنهم . بل إنه ينتمى إلى سادة المدن الذين يتطلعون إليهم دائما بريبة .

لم يمض إلا أسبوع واحد فقط . وبدأ توافد المهندسين والملاحظين والعمال . الغريب .. أنهم قصدوا الأرض البور ، المهملة التى لم يشترها المؤسس ، لسبب بسيط ، أنه ما من مالك لها . بعد هجاج صاحبها صارت مشاعاً لكنها لا تطرق . مهجورة بسبب هذه الفوهة المؤدية إلى اللا قرار .

سرعان ما ظهر سوران من حجارة بيضاء مصقولة قبل

إنها جلبت خصيصا من محاجر تقع قرب العلمين فى الصحراء الغربية . لها خصائص يعرفها البناءون ورجال المقاولة .

السور الأول دائرى يحيط تماما بالفوهة ، يرتفع إلى ما يوازى صدر رجل بالغ ، متوسط القامة ، ورغم ذلك سقط فى البئر السحيق أول عامل من الغرباء ، وأصله من الواحات البعيدة ، الداخلة . ومازال الورثة من أحفاده يتقاضون معاشا شهريا من أموال المؤسسة ، رغم أنه كان يتبع مقاولا صعيديا مقيما بالإسكندرية اقتصرعمله على بناء السورين وتمهيد الأرض والطرق المؤدية لا ستقبال معدات بناء حديثة لم تستخدم من قبل فى مصر حتى ذلك الوقت ، منها خلاط الأسمنت الآلى ، والونش الرافع ذاتى الحركة ، ومولدات الكهرباء .

لم يتوقف صرف المعاش طبقا لوصية المؤسس التى احترمها المسئولون عن الإدارة حتى فى زمن التأميم الذى يعتبره البعض بداية الحقبة الشيوعية .

السور الثانى أحاط الفدادين السبعة كلها . بدا واضحاً أن الرجل القوى القادم من المدينة وضع يده على المساحة كلها . ردد خصومه فيما بعد أنه لم يدفع مليما مقابل الأرض المهجورة ، لكن المخلصين من القدامى يؤكدون أن هذا غير صحيح ، وأن ماجرى فى الواقع مختلف تماما عما قيل وما حاكته الجهات المعادية ومنها أجهزة معينة فى الدولة ، ويشيرون إلى اجتماع سيادته بكل المعمرين من أبناء الناحية ، الملاك ومستأجرى الأرض ، وخلوته بهم ، ثم إظهارهم الابتهاج ، وإصرارهم على ذبح عجل بتلو تحية له وأوز وبط وحمام ، كل بيت قدم ما يمكنه ، قعد فوق الأرض وأكل معهم ، وشرب الشاى ، ثم أدى صلاة العصر ، بعدها صحبوه حتى عربته السوداء التى انتظرت عند بداية الطريق الممهد ، صحيح أنه ما من واحد يوجد منهم الآن للتأكد . أو الاستفسار . لامن أولئك الذين حضروا لقاء المؤسس ولا من ذريتهم . لا وجود للأراضى المزروعة نفسها ، خلال عشرين عاماً فقط انتشر البناء ، وبعد عشر سنوات أخرى قامت حول المكان أحياء جديدة عدت من مناطق القاهرة الحديثة ، ومنها « المهندسين » . و « الصحفيين » ، و « الدقى » الذى لم يكن يوجد به إلا مبنى وزارة الزراعة ، وهذا يثبت بعد نظر المؤسس ، ونفاذ رؤيته . وفساد ما تردد عنه فى البداية .

عندما بدأت أعمال التمهيد والحفر لم يتخيّل إنسان ، حتى من أولئك الذين خبروا التربة وعرفوها أن عمقها سيصل إلى هذا الحد ، أكثر من أربعة عشر متراً والطين الأسود الرخو ينز خصوبة وثراء ، تراكم طمى النهر القريب منذ آلاف السنين ، أثناء الحفر عثروا على بقايا قارب عتيق كأن الصانع فرغ منه بالأمس ، طرازه غير مألوف ولا يعرف مثله ، أهداه المؤسس إلى مصلحة الآثار التى شكلت لجنة علمية ناقشت ودرست وصاغت تقريرا نشر ملخص له فى الجريدة المحلية الناطقة بالإنجليزية . أكد أن وجود القارب يدل على مجرى النيل القديم . كما أن النقوش المحفورة عليه تلقى أضواء جديدة على العصر الصاوى . عرض القارب فى المتحف المصرى داخل صوان من زجاج ، أرضيته مرآة مصقولة بلجيكية الصنع ، ظل القارب سليما حتى منتصف الستينيات عندما وقعت المحنة الكبرى التى أطاحت بالمؤسس . فى الوقت نفسه بدأت الصحف تنشر أخباراً مقتضبة عن تلف حبال الليف المجدولة التى تشد أخشاب القارب ، وتحللها السريع مما دعا إدارة المتحف إلى مخاطبة وزير الثقافة لإصدار بيان عالمى يناشد الهيئات والعلماء المتخصصين المبادرة لإنقاذ

هـذا الأثر النفيس ، يبـدو أن الفطر الغـامض الذى تم رصده نال من مقتنيـات أخرى أهم بكثـير منها مـومياء رمسيس الثانى التى حار فى علاجها العلمـاء حتى وقت تدوين هذا .

شخص واحد ربط بين إقصاء سيادتـه عن المؤسسة وظهـور هذا الفطـر ، إنـه الجـواهـرى أقـدم وأخلص العاملين . بل إنه أرجع كافة الكوارث والمحن التى لحقت الخاص والعام إلى هذا السبب .

فى المكتب الرئيسى الذى تعاقب عليه رؤساء عديـدون بالطابق الأخير من البناية الأولى . يستقر جزء صغير من خشب الدفة داخل مثلث زجاجى شفاف جداً . يشبه ذلك المستطيل الذى يضم قطعة من صخور القمر ، المعروضة فى مدخل إحدى بنايات الأمم المتحدة بـالمقر الأوروبى . يؤكـد بعض خبراء التحف أن صـانعهما واحـد ، ولكن المثلث أعد قبل المستطيل بسنوات عديدة .

غير أن موضوع القارب أكثر غموضاً وتعقيدا مما هو مدون على تلك اللوحة الصغيرة المثبتة عند مدخل غـرفة العرض . أو فى المراجع الرسمية لهيئة الآثار ، وما تحويه سطور دائرة المعارف الفرعونية المطبـوعة بـالتعاون مـع المتحف البريطانى .

الأمر ليس بهذه السهولة إذا أخذنا فى الاعتبار مايتردد فى المؤسسة . بداية .. هل كان سيادته علّى علم بوجوده ؟ هل وقف على دلائل أو إشارات ؟

الحق .. ما من إجابة قاطعة ، لكن ثمة أقاويل تتردد ، طبعا .. القارب ليس محورها تماما . ولا أخشابه النادرة . ولا النقوش النادرة ذات القيمة العلمية . لكن الاهتمام كله بحمـولته النـادرة التى يبدو أنهـا غرقت معـه فى الماضى السحيق ، البعض حددها بدقة ، عشر أوان فخارية تحوى عملات ذهبية عتيقة . يبدو أنها حوت خراج بلاد النوبة ، أو الوجه القبلى . كانت مقدمة القارب متجهة إلى الشمال ، ولكن يبدو أن بعض النقوش توضح ذلك .

يقول آخرون إن سيادته اطلع على إشـارات معينة فى بردية كانت محفوظة فى متحف المتروبوليتان أثناء دراسته فى جامعة كولومبيا ، عشق الآثار وعلم الحفريات رغم أن كلية الاقتصاد التى التحق بها كانت بعيدة عن ذلك تماما .

بعد إقامة السور حول الأفدنـة السبعة وإحـاطتها ، بدأت عملية تجريف استمدت سنة بأكملها . لم يتخللها يوم إجازة واحد . حتى بدت الصخور الأرضية الوعرة عند عمق كبير تفاوت من فدان إلى آخر . بيعت كميـات طمى هائلة بعد أن تم نزحها إلى قمائن الطوب المنتشرة جنوب العاصمة وشمالها . ويؤكد العارفون أن معظم العمارات الحديثة التى شيدت فى الأربعينيات وبداية الخمسينيات كانت من هذا الطوب .

هل تمت عملية التجريف تلك بهدف بيع الطمى الكثيف الذى جنى منه أموالا تجاوزت مادفعه فى الأرض ذاتها عدة مرات مما شجع آخرين عـلى ذلك . ولم يـوقفهم صدور قوانين أو قرارات ، أم للوصول إلى القارب الذى ظهر بعد حوالى ستة شهـور من العمل ، وحضر سيـادته بنفسـه استخراجه . وقام بفحصه ودخوله والانحناء على كل جزء فيـه . ولم يبلغ مصلحـة الآثار إلابعـد مضى ثلاثـة أيام أمضاها كلها مقيما على مقربة من الحفرة اللانهائية رغم صدور عدة كتب عن تاريخ المؤسسـة . يتردد أنـه كتب بعضها بنفسه وأصدرها بأسماء مؤرخ معروف ، وباحث اجتماعى . وأستاذ جامعى . دفع لهم بسخـاء ، إلا أن هذه المؤلفات لم تحو إلا سطورا معدودات عن القارب . ولكن ما من كلمة واحدة عن الذهب ، عن الكنز .

أشار سيادته فى كلماته التى ألقاها فى المناسبات المختلفة إلى اكتشافه القارب ، وحرصه على إخراجه سليما وحضور رجال الآثار ومدير متحف الفن الإسلامى . وكان فرنسيا فى ذلك الوقت . رغب مشاهدة القارب رغم انه أثر فرعونى .

يبدو أنه كان يرد ضمناً على إشاعات أو أقاويل تناولت أوانى الذهب ، غير أن بعضاً من قدامى العاملين يؤكدون أنه لولا هذا الكنز لما ارتفع المقر عشرة طوابق فى زمن كانت أعلى بناية فى القاهرة كلها لا تتجاوز الستة أو السبعة . جاء تحفة هندسية . بتصميمه الذى يشبه هلال تتوسطه نجمة مخمسة ، هكذا يبدو لهواة الطيران الشراعى . ولطلبة مدرسة الطيران إذ يحلقون فوقه أو حوله بعد انطلاقهم من مطار إمبابة .

كل شىء أعد بدقة . حتى إن مصاعده الثلاثة لم تتوقف بسبب أى عطل فنى لمدة أربعين سنة . أما النظام الخاص بالمياه والصرف الصحى قبل مد الشبكات العمومية إلى هذه الناحية فمما يعد إنجازا علميا بمقاييس الوقت ، ومازال يدرس فى كلية هندسة القاهرة .

فاض الكنز عن حاجة المؤسسة . واستخدم جزءا منه فى دعم رأسمال الشركات التابعة بعد تأسيسها . وخلال الأزمة الاقتصادية الكبرى فى الخمسينيات.

عندما صدرت القرارات الاشتراكية وبادر إلى إعلان ولائه من خلال إعلان مدفوع . وتصريحات صيغت فيها بعناية ، وبرقيات مطولة ، بدأ عملية تهريب الكنز إلى الخارج وتمكن من نقله وإيداعه فى بنك يقع فى مواجهة القاعة التى عقد فيها المؤتمر الصهيونى الأول فى مدينة بازل .

اتفق مع إدارة البنك على ألا يتم التصرف فى أى جزء إلا من خلال اتصال هاتفى يجريه هو شخصيا ، ومن خلال بصمة صوته الخاصة .

هذه البصمة فقدها تماماً بعد إصابة حنجرته بالمرض الخبيث ، هكذا أضاع الكنز ، وبدد ثروة كان يمكن أن تدفع اقتصاد البلد ، وخطة التنمية الأولى .

يؤكد كارهوه أنه هرب الذهب لحظة اكتشافه المرض ، وأنه كان على علم بقرب محو معالم صوته ، ولم يكن مثل ذلك معهودا فى البنوك ، بل إنه أول من استخدم ذلك ، كان هدفه الحقيقى حرمان النظام السياسى من الذهب ، خشية اكتشافه بعد رحيله . لو ظل هذا الذهب لا عتبر سندا متينا للاقتصاد القومى ، خاصة بعد نزيف حرب اليمن ، وهزيمة يونيو ، أما تأييده العلنى المستمر فلم يكن إلا غطاء متقن لكراهيته النظام . بل .. للبلاد . ليس ذلك فقط إنما لعب دورا تخريبياً وأنه ما زال مؤثراً ، كما أنه أخفى قبل وفاته وثائق خطيرة ، هامة جداً ، تتضمن خرائط دقيقة لمواقع حقول النفط فى الصحراء الغربية ، لو تم التوصل إليها لأصبحت مصر من أغنى دول المنطقة . لكن هناك قوى عالمية حريصة على إبقائها ضعيفة .

المؤسس يخفى هذه الوثائق ، وربما ما تبقى من الكنز ، وليس ما يتردد حول البنك السويسرى إلا تمويه متقن ، يخبىء هذا كله فى تلك الحفرة الدائرية التى لا توجد جهة فى مصر تعرف عمقها الحقيقى . حتى أن العلماء الذين وفدوا بناء على طلب الدولة من بلاد مختلفة ، عجزوا بخبرتهم وعلمهم ، وأجهزتهم الحساسة تحديد المسافة ، أكدوا أن العمق لا يقل عن أربعين كيلو متراً ، وأنه يفضى مباشرة إلى الجزء المنصهر من جوف الأرض .

عندما تم تصميم البناء ، طلب سيادته أن يكون المبنى محيطا بالفتحة إلا من جهة واحدة ، كان الهلال أنسب

الأشكال الممكنة ، الموفية بالغرض ، لذلك يشير البعض إلى الفوهة قائلين أن رخاء مصر يكمن هنا . لكن .. كيف الوسيلة ؟ غير أن أخلص المعاونين ، ومعظم رجال المؤسسة ، وقطاع عريض من المتعاملين معها لهم رأى آخر .

أبرزهم وأهمهم الجوهرى . يقول بحسم إن مثل هذه الأقاويل التى وجدت طريقا إلى بعض الصحف والمجلات بعد انتهاء المرحلة الشيوعية .

حكاية زلع الذهب لا أساس لها . مجرد أوهام مريضة . هذه المؤسسة العريقة بنيت من عرق سيادته وكد العاملين الأوائل الذين قدموا ما استطاعوا لنجاح العمل . لم يظهر هذا البناء كله بضربة حظ .

مع الزمن ثبت صفاء رؤيته وبعد نظره ، عندما اشترى هذه الأرض لم يفكر أى إنسان فى المجىء وشراء قيراط واحد لبناء منزل من طابق واحد . كان الغرباء يخشون المرور فى دروب الناحية نهاراً . خاصة بعد العصر . إن لم يكن خوفاً من الكلاب المسعورة أو الثعالب والقطط البرية فتحاشيا لقطاع الطرق وعتاة المجرمين الذين يتحركون عند الأطراف . سيادته .. قطع دابرهم وأراح أهل الناحية منهم . أقدم وشيد بناية ارتفعت سنة بعد أخرى . ليست مجرد طوابق ، إنما مقرٌ ضخم ، يحوى مطاعم ومطابع وجراجات وآلات تعبئة ، وأخرى للتغليف ، ومخازن عامة وأخرى متخصصة ، ألم تضم المؤسسة المخزن الوحيد فى الشرق الأوسط ، وقارة أفريقيا كلها لبنج الأسنان ، هل هناك أبعد نظر من ذلك ؟ هل هناك دولة تدرك قيمة العمل . والموهبة مثل اليابان ؟ ، إذن .. لنُصْغ إلى ما حدث

يؤكد الجواهرى أن شاعراً معروفاً كان يلقى محاضرات عن المتنبى فى الجامعة الأمريكية بداية الخمسينيات ، فوجىء بوجود شاب يابانى بين الطلبة . يقرأ العربية جيدا . لكنه يتحدثها بصعوبة ، دهش ، لكنه رحب به . بل دعاه إلى بيته ، نشأت بينهما مودة وفى ليلة بدا فيها اليابانى رقيقا ، فياضا بالحنين ، قال للشاعر إنه بدأ دراسة العربية فى أوزاكا . وجاءليتقن شعر المتنبى ويفهم أسراره ويحفظ أجمله . من أجل شخص واحد . شخص يتمتع بذكاء وقاد ، وعلم غزير ، اهتموا به فى اليابان اهتماما كبيرا ، وعندما تأكدوا أن المدخل إليه حفظ أشعار المتنبى وترديدها ، وتفسير رموزها وغوامضها . أوفدوه إلى مصر . وفروا له منحة سخية .

لم يصرح الشاب اليابانى باسم من جاء إلى مصر سعياً إليه . لكن الجواهرى يبتسم عند هذا الحد ، يبرز عدداً من الصور ، بعضها منشور فى المجلات الأسبوعية والصحف اليومية .. من هذا ؟

من الذى يجلس فى مواجهة سيادته ؟
إنه اليابانى ، ها هو يقرأ من الذاكرة أشعار المتنبى .
ها هو يعرض عليه أول ترجمة إلى اليابانية ..
هل تم ذلك بسبب اهتمام اليابانيين بالمتنبى ؟
طبعا لا ..

كانوا يريدون التوصل إلى معلومات معينة لديه تتعلق بشفرات إلكترونية معينة قدم سيادته بحثا عنها إلى أحد المؤتمرات العلمية التى عقدت بمقاطعة بافاريا الألمانية ، لكن .. هل أعطاهم ما يريدون ؟

لم يقدم إليهم إلا ما سمح به . وأعتبر ذلك تجاوبا كبيرا منه لأجل عيون أبى الطيب !

كان يلاعبهم . إذ يعرضون عليه آلة تصوير جديدة أو حاسب أو مطبعة ، أو آلات قياس . يبدى بعض

الملاحظات التى تلوح عابرة ، لكنها تثير اهتمامهم ، يسارعون بدراستها ، بتطبيقها ، اسمه يتردد فى معاهدهم الفنية ، ومراكز البحث من طوكيو إلى أوزاكا .

مثل هذا الرجل ، هل ينسب جهده هذا إلى الصدفة ؟

يقول الجواهرى : أنظروا إلى المقر ..

أول بناية فى المنطقة . على الرغم من انتشار العمران وظهور أحياء كاملة حولها سرعان ما ظهرت المنشآت العمرانية والفنادق الشاهقة والمعارض والمقاهى والأندية ، إلا أن المقر ظل أرسخها وأعرقها وأمتنها ، هذا ما يلاحظه الغريب والقريب ، بعد وقوع الزلزلة القوية التى رجت مصر كلها رجاً ، خاصة القاهرة وما حولها ، ترددت أقاويل حول بناية المقر ، خاصة بعد ظهور تصدعات غير هينة فى بعض مبانى المؤسسة الحديثة .

استدعى رئيس مجلس الإدارة المالى لجنة من أساتذة الإنشاءات والخرسانة والتصميمات المعمارية . جاء معهم خبير هولندى مهتم ، فوجئوا جميعا ..

المبنى مشيد على أساس مقاومة الزلازل بنوعيها ، الرأسى ، والأفقى ، حتى عشر درجات من مقياس ريختر ، علما أن أقوى زلزلة عرفها الكوكب الأرضى لم تتجاوز الثمانية وسبعة من عشرة ، وهذا معروف ، مدون .

أى بعد نظر ؟

أى مدى وصل إليه حسن تقديره ؟

لم تعرف مصر مثل هذه الكوارث الطبيعية إلا نادراً ، وعلى مسافات زمنية متباعدة . لم يفكر أحد فى مقاومتها لندرتها لكنه لم يترك ثغرة إلا سدها . ما من احتمال إلاّ درس جوانبه ، أبدى الخبير الهولندى إعجابه برسوخ الأساس ومتانة البنيان . خاصة الجراج العميق . الذى يعتبر مخبأ مثاليا بحق . إذ صمم بحيث يقاوم أعتى عبوات القنابل حتى العنقودية الحفارة منها ، كما يمكن سد منافذه عند استخدام القنابل الكيماوية .

أى بعد نظر ؟

صحيح أنهم وقفوا حائرين أمام الفوهة ، لماذا اختار هذه المساحة لإقامة المقر حولها . إلى أين تؤدى ؟ كم يبلغ عمقها ؟

ما من أجوبة شافية . وافية . يؤكد الجواهرى أن يوما ما سوف يأتى ويكتشف الناس حكمة سيادته ، لابد أن سببا كامنا لم يفصح عنه جعله يقيم البناية حول الفوهة التى لايقربها إلا كل ذى قلب شديد .

كتب أحدهم يقول إن ظهور المقر أدى إلى خراب الناحية ، وضياع أخصب أراضى زراعية تقع قرب القاهرة ، وتمدها بأنواع الخضراوات والفاكهة ، وتنقى الجو ، كان ذلك فاتحة دمار الرقعة الزراعية المحيطة بالمدينة .

لم يلزم الجواهرى الصمت ، أرسل مقالات إلى صفحات الرأى ، يقول فيها إن دق أساسات البناية كان أول العمران ، لماذا يقصرون اعتراضهم على تلك الناحية ، ماذا عن شارع الهرم ؟ ألم تحفه أراض خضراء خصبة . ألم يكن الواقف عند شاطىء النيل يمكنه رؤية الأهرام بوضوح . بدون حاجز . حتى جاء محرم باشا وبنى قصراً على الطراز الفرعونى ، بعده قامت القصور والعمارات ، بل والمساكن العشوائية ، إكتظ الخلاء بالبنايات المتنافرة القبيحة التى حجبت أعظم آثار العالم عن الرؤية ، وتسببت المياه الجوفية التى ارتفع منسوبها فى مشاكل عديدة يعانى منها بشكل واضح تمثال أبى الهول .

لماذا لا يذكرون محرم باشا أول من أقام بناية ؟ لماذا يذكرون المؤسس بمناسبة وبدون مناسبة . يغمزون

ويلمزون ويتباكون على الأراضى الزراعية التى راحت واختفت ؟ ثم .. من قال إنه ـ رحمه الله ـ لم ينتبه إلى الأراضى الصحراوية ؟ ألم يقدم على شراء مساحات كبيرة عند أطراف القاهرة . اشترى فدان الأرض بقرش صاغ . شرق العباسية . سخر الناس منه أكثر مما أبدوه عند اقتنائه أفدنة إمبابة السبعة ، قالوا إنه يهوى رمى نقوده فى الخلاء ، لم يفكر أحدهم قط فى البارون امبان الذى أنشأ ضاحية مصر الجديدة ، رفض الناس الإقامة بها فى البداية حتى أن الشركة الأجنبية لجأت إلى مغريات عدة ، منها إقامة مدينة ملاهى كاملة ، وركوب الترام الأبيض بالمجان ، والإيجار الزهيد ، أين ذلك من مصر الجديدة التى أوشكت على الاقتراب من مشارف الإسماعيلية ، عندئذ كثرت الإشادة بالبارون امبان .

أواخر الخمسينيات بدأ التخطيط لإقامة مدينة نصر بإيعاز منه ، نعم .. من سيادته ، هو من أوحى إلى الزعيم عبد الناصر بالفكرة . أهدى إلى الحكومة جزءا من أراضيه المسجلة باسمه . لكنه باع ما تبقى بأموال طائلة أنقذت المؤسسة كلها من أزمة السيولة التى تعرضت لها قبل اعتقاله بعامين .

ألم يقدم فى الثلاثينيات على تنظيم رحلات إلى البحر الأحمر ، عرض شراء بعض الجزر المهجورة . وإقامة فندق فى سفاجة ، لكن سلاح الحدود اعترض فى ذلك الوقت .

أنظروا إلى البحر الأحمر الآن . إنه مركز النهضة السياحية . تتجاور فنادقه ، يقصدها الأجانب بالطائرات مباشرة . المؤسسة أول من تعاقد على إحضار أفواج الفرنسيين ، والألمان ، والطليان . وحتى الآن لم ينفذ مشروعه الخاص ببناء فنادق صحراوية فى منطقة شرق العوينات . هو الذى لفت أنظار الشركات الباحثة عن البترول فى الصحراء الغربية إلى وجود بحيرات جوفية هائلة من المياه العذبة . لا يعرف مداها إلا الله !

لولا إقدامه وذكاؤه لما تعددت الأنشطة وتنوعت ، بدءا من صناعة أوراق التغليف التى أولاها عناية خاصة ، لطالما ردد أن رُقىّ الأمم وتقدمها مرتبط بأساليب التغليف و أنواع الخامات المستخدمة ، بدءا من تغليف الأطعمة وحتى المجوهرات ، هناك وحدات الإنتاج الإذاعى والتليفزيونى ومن قبلهما السينمائى واستيراد السيارات ، ومصانع صقل الرخام ، ومحطات تحلية مياه البحر . وسلسلة المطاعم الشهيرة ، والبنوك والإعلانات بمجالاتها المختلفة . وصيد الأسماك ، وشراء مخلفات السفن وحطام الطائرات ، والسيارات القديمة ، وتجفيف البلح وشباك الصيد ومضارب الأرز ، وتصدير الفاكهة والزهور . المؤسسة تنافس هولنده الآن فى أسواق العالم ، إلى تصنيع قطع غيار القاطرات العاملة بالديزل ، والسفن ، مما يوفر أموالاً طائلة من العملة الصعبة .. وغير ذلك كثير الآن . مما يصعب الإحاطة به كله .

يؤكد الجواهرى أن كنزه الحقيقى كان عقله ومواهبه ، غير أنه أبدى أكثر من مرة تحفظاً على استخراج القارب القديم . يرى أنه من الأفضل لو ترك مطموراً ، مخفياً . هذا ما يراه من صديق النوبى أخلص عم عملوا مع المؤسس وعرفوه عن قرب ، ثمة تعويذة معينة يصعب فك مغاليقها احتواها المركب ، حمت الأرض وطرحت الخير فى زرعها وحيواناتها . لم يكن ممكنا مقارنتها بأى منطقة أخرى ، لو بقيت لطال سرها المؤسسة ، ولما جرى ما كدر مسيرتها ولحق بالمؤسس .. بل والجواهرى نفسه .

لن ينسى أبدا وجوه الفلاحين العاملين فى تمهيدها وزراعتها منذ عصور بعيدة ، وقفوا يذرفون دمعاً صامتاً عند استخراج الخشب القديم ، ولحظة نقله إلى عربة نقل

مجهزة ، ذرف الرجال دمعاً . وأطلقت النساء أصواتا ممدودة غامضة ، مصدرها الحناجر والصدور ؟

لا أحد يدرى .. لكنها بدت نذير شؤم ، مثل هذا لم يحدث على امتداد الوادى إلا مرة واحدة فى نهاية القرن الماضى ، أثناء نقل خبيئة وادى الملوك - مومياءات الفراعنة الأقدمين - من مراقدها إلى السفن النهرية لعرضها على الخلق فى المتحف .. يومها انتظم أهالى طيبة فى صفوف جنائزية طويلة . خرجوا مودعين دامعين ينشدون المراثى وكأنهم يودعون أحباب أعزة على قلوبهم رحلوا للتو وليس من آ ــ السنين !

سمع الجواهرى بأذنيه عجوزاً يقول محذراً لحظة اكتمال ظهور القارب إن زمن الخير انتهى . ارتفع نشيج ، لم يدر الغرباء العاملون فى تجريف الأرض . او إعدادها للبناء ، هل ينوح القوم حقاً على الأخشاب العتيقة أو على التربة الخصبة التى تجرد من طميها وخصبها ولن تنبت عيداناً خضراء . أم على أنفسهم وما ينتظرهم من مصير .

سرعان ما يتوقف الجواهرى عن الاسترسال . يتدارك أمره قائلا إن الخير جاء مع المؤسسة . ولو أن العمر امتد بصاحبها ورجلها الأول ، لو سارت الأمور كما تمنى ، كما ينبغى ، لولا المحن والدسائس ، لولا ما تعرض له . لو أخذوا بما نصح به لأصبحت البلاد مثل النمور الآسيوية الأربعة ، لما تراكمت الديون ، لما وقعت الزيادة السكانية .

كان جريئا ، مقداما . غير هياب فى اقتحام المشاريع ، وتوطيد الصلات ، لولاه لما بلغت العلاقات مع الدول الإسكندنافية ما وصلت إليه ، أما ما قام به خلفاؤه من توطيد الصلات مع جمهوريات الكومنولث الجديد ، فلم يكن إلاَّ نتاج علاقاته الأصلية بالاتحاد السوفيتى المنهار . هذا من آثار فطنته . وبعض مما تلقوه عنه ، مع أن آخرهم ، من يجلس مكانه الآن يبدى الجفوة فى حقه ، لا يحرص على ذكراه ، ولا يتردد عن إلحاق الأذى بأقرب الناس ، أخلصهم ، من تنضح جدران المقر الأصلى بتعبهم وكدهم وعرقهم ..



أحمد الشيخ



فصل من رواية :

النســافة وزمــانها

سوف أحكى لكم حكاية الست النسّافة وعيالها قبل ان يحـين الأجل المحتـوم وينتهى العمر وينسـاهـا النـاس أو يغيروا ترتيب احداثها أو يصبح عاليها واطيها شان كل شى يفوت عليه الزمن الدوار أسرع من الساقية والناس فى كفرنا وكل الكفور المجاورة يولـدون البغلة ويعملـون من الحبة قبة ، صحيح أننى منهم ، من ناس الكفر «الأزرق» نفسها لكننى أختلف عنهم ، عشت وسطهم صحيح لكن لكى أتفرج عليهم قبل أن أفرجهم على أرواحهم ، أقلـد أصواتهم أو خطواتهم فيضحكون ، حتى حضرة جنـاب العمدة الجديد يضحك عندما أقلد مشيته أو أتنحنح مثلما يفعل شيخ البلد العجوز فى أنصاف الليالى ، وربما أقلد لهم صوت الثور الهائج أو الجحشة طالبة العُشر ، أو أنادى مثلما يفعل رجب الأعور عندما يسرح فى دروب الكفر بحثا عن فردة حلق مسلوتة من أذن طفلة أو بطة شردت فوق أسطح الدور وتاهت أو صديرى طيرتـه الريـح ، ينادى ويمنى الخلق بالمكافأة الحلال ، أنـا حسنين المـدندش ، حلاق حمير الكفر ومداوى جراحها ، طبال الكفر وزماره ، رداح الكفـر ونداب المـوتى والمغـدورين وكـاتم أسـرار النسوان ، لا خلفة ولا عيل وأنا الـذى ولدت المـواشى ، تنفتح الأبواب إذا قصدتها ، أتعشى وأشرب الشاى ولى من كل ذبيحة نصيب معلوم ، ولسانى حصـانى المفلوت يوشك أن يرمينى فى الهلاك لولا لجام العقل ، فى طفولتى وصباى حفظت نصف كتاب الله وحملته عـلى صدرى ، لكنى فى صدر شبابى استدرت وانحرفت وسافرت ورجعت وقرأت كتب الأفندية وتلامـذة المدارس ، كنت أشحـذها شحاذة أو أسرقها سرقة ، أقرأها وأداريها دون غـرض معلـوم ، كتب عنى الجن والنـاس والبلـدان البعيـدة وتواريخها ، عن البحار والجبال وأنساب القبائل القديمة وسلالات الغجر ، سافرت ورجعت ، ومن حدود النوبة قبل التهجير حتى شطوط البحر المالـح عرفت نـاس وعرفنى

* جزء من رواية « حسنين المدندش » ، وهى فى طريقها للصدور .

ناس ، ورغم الفقر وقلة الحيلة معدود فى الكفر ومحسوب حسابى ، وأنا غرضى أن أحكى لكم حكاية النسَّافة ، أعرفها لمن لم يحضر أو يشهد أو يعايش مثلما فعلت ، وأنا لا لى فى الثور ولا فى الطحين ، غاية ما هناك أننى ضحكت فى عبى مرة ، كانت ضحكة عاقلة فى الأول ، وكان من الممكن أن تفوت مثل آلاف الضحكات التى فاتت ، لكنها كبرت وزادت عن حدودها ، مطَّها شيطان ومطها حتى جلجلت فى أركان الدار وخرجت للشارع ، سرحت فى دروب الكفر مثلما كان رجب الأعور نفسه يسرح فى دروب الكفر ، قال الناس للناس أن حسنين المدندش قد انخبط فى عقلة وانة على جناب العمدة مسئولية طلب السراية الصفراء التى هى فى العباسية أو التى هى فى الخانكة ، أنا نفسى قلت لنفسى أن العقل الموزون الساكت قد أصابته بالفعل لطشة غير معمول حسابها كنت أقف فى أمان الله أمام جثة المرحوم رجب الأعور مشرفا على الولد ابن بحر الذى يغسله وبعينه الحولاء ينظر إلى الكفن المفتخر من الحرير اليابانى سبع طاقات ، لعلنى فكرت أن الولد ابن بحر سوف « يسلته » من فوق جثة رجب الأعور بعد أن يدفنه ، لعلنى فكرت أن رجب الأعور الذى عاش عريانا وجوعانا أو هفتانا وفى بعض الأحيان مضروبا على قفاه أو مزغودا فى صدره هو نفسه رجب الأعور الذى تجمع كل أكابر الكفر والكفور المجاورة بما فى ذلك حضرات العمد ، مسكينا وعاش مستورا من حيث لا يحتسب يموت ، لو رأى نفسه لدقيقة واحدة وهو محاط بكل هذا الاهتمام لتخلص من فقر الدم والبلهارسيا ودود البطن وتلك الأمراض الأخرى المخفية التى كان يحملها ولا يعرفها أحد ، لعلنى فكرت فى كل هذه الأشياء فى لحظة واحدة فانفلتت الضحكة ، ولعلنى قرأت فى عيون الناس خوفهم ، اراهن بكل ما تبقى من عمرى أنهم جميعا كانوا يرغبون فى الضحك ويكتمون الرغبة ، ناس كفرنا« البرتقالى » تنقصها الجرأة يا ناس نقصت قدرتهم على أن يقولوا للأعور : أنت أعور ، نقصت فيهم الرغبة فى الضحك والفرح ونسيان الهم الراكز على القلوب ، ولأننى ضحكت وحدى وفى حضرة كل أكابر الناحية فقد أبعدونى بالقوة الجبرية وأنا أضحك وأضحك أتمثل وجه ابن النسَّافة وقد زاغت عيناه وانحنى قفاه ، وأراه وقد ارتمى على الأرض بحثا عن مداس حضرة العمدة . وأنا فى عرضك وطولك ، وأنا وقعت من السماء وأنت يا جناب حضرة العمدة تلقيتنى ، مالى فى الكفر غيرك أنت أهلى وناسى وعزوتى إن كانت لى فى الكفر عزوة .. وكلام مثل هذا كثير سمعته والعمدة جامد فى مكانه لا يرد بخير ولا بشر ، لا يعد ولا يرفض وكأنه يشجع الولد على الاستمرار ، كل هذا رأيته مثلما رآه غيرى لكننى ركبته على بعضه وزودت عليه ماكنت أعرفه عن النسَّافة وابن النسَّافة ولا يعرفه الناس فكبرت الضحكة والموت حاضر يحوم معلنا عن نفسه بالارتكاز على جثة رجب الأعور ، وفى كفرنا وكل الكفور ينكتم الكل فى حضور الموت ، أشقى الأشقياء وأضعف الضعفاء ، أغنى الأغنياء وأفقر الفقراء يتساوون مثلما يتسلوى الأتقياء والمفسدون فى الأرض ، كلهم كلهم يحصلون على الرحمة ودمعة الإشفاق ، الغريب والقريب ، العدو والحبيب ، لكننى نسيت وضحكت ، أضحكنى ابن النسافة فأنسانى الأصول ويلزم أن ابين لكم أن موت رجب الأعور فى هذا الوقت بالذات كان بكل الحسابات نكبة لعصام ابن النسَّافة ، وقد علا نجمه فى السنوات الأخيرة أكثر من كل من علا نجمهم ، وكأنه الوحيد المسموح له بالامتلاك من بعد انعدام الملك ، ثم تزويد حيز الامتلاك ومعاودة تزويده فى الأرض والتجارة وشرك المواشى قال البعض أنه جن مصور طالع من تحت الأرض وعارف سر الزمن ، يلاعب الكل ويكسب دائما ،

وأن أمه النسَّافه دعت له فى ليلة القدر واستجابت السماء ، وقال البعض الآخر أنه مجرد هلفوت بلا مبدأ باع كل شىء وفرط فى كل شىء من أجل القرش ، وأنه لف ودار حول نفسه وحول الناس مثل حجر طاحونة مشروخ فى أساسه وإن لم يلحظ الشرخ غير القلة القليلة التى قال بعضهم للبعض الآخر أن الحجر المشروخ الدائر لابد من لطشه أو كسره ، وهاهى لطشة لا كانت معمول حسابها عنده ولا خطرت على بال أمه ، تلك التى عاندت وعاندت وعاندت ، ركبت راسها ولم تستجب لرجاء الكبار أو الصغار ، والعند فى كفرنا « الزهرى » يورث الكفر كما يقولون ، العند يعمى المعاند فلا يلحظ ما هو أبعد من ظل قدمه ، وليس فى كل مرة تسلم الجرة كما تعرفون ، يوم طلاق بنت زهيرة كان يوم ، خرجت بقميص النوم ولولا أن سترتها أمهًا بثوبها وشالها لشافها الناس وهى خارجة من دار النسَّافة نصف عريانة ويا مولاى كما خلقتنى ، تنازلت عن كل حقوقها ذهبها وعزالها ومؤخر صداقها وحضانة الوالدين،بل أنها قالت لرجال المجلس الملموم من ذوى الشوارب أنها على استعداد لأن تقص شعرها الذهبى الناعم وأن تهديه للنسَّافة أم الولد عصام إذا طلبته ، وحقى برقبتى يا ناس ، ولعل المجلس الملموم والذى جاء ليشهد شعر بالحرج فأعفاها وإن كان لا يؤيد جرأتها فى إتهام المرأة وابنها بالبخل ودناءة النفس ، لكنها على كل حال وبحسابات أكثرية ناس كفرنا ضيعَّت حقوقها بكلام فارغ نطق به لسانها المفلوت ساعة غضب ، وربما كان هذا الكلام الفارغ نفسه سبباً فى إسراع النسَّافة بإعادة تزويج الولد ، اختارت بنت نفيسة وضحَّت بالكثير ، استجابت لكل الطلبات وكأنها تنفى بما تدفعه عن نفسها تهمتى البخل ودناءة النفس ، صحيح أن بنت نفيسة كانت فى الإعدادية لكن ما قيمة الإعدادية إذا ظهر العريس المستور فى كفرنا ؟ قلت لكم فى الأول إن الزمان دار واستدار ، وأنه فى كفرنا « الوردى » ارتفع نجم ناس وانطفأ سراج ناس ، انكشف من كان فى الأصل مستورا ، وتغطى فى غفلة منا من عاش عرياناً خلال السنوات الأخيرة التى تعد على أصابع اليد الواحدة ، لكن الأمر لا يثبت على حال أبداً ، وسبحانه علام الغيوب فمن كان يعلم أن زواج ابن النسَّافة من بنت نفيسة سوف ينتهى تلك النهاية التى ذكرتنى بدحديرة الواطية أيام زمان ، أيام كان أشجع ولد فينا يحاول النزول على مهل فيجد نفسه يتدحرج غصباً حتى يصل إلى فراغ الواطية وأرضها التى غطَّاها النشع ، ينعاص جلبابه ويجلس فى شمسها حتى يجف ويفرك الثوب دون أن يفلح فى إزالة كل الأثر مهما حاول ربما لأن طين الواطية كان لا يخلو من عطن أخضر يلبد فى نسيج أقمشة جلابيب العيال ولا يزول أبداً .

يوم وصول

العبدة البربرية وعيالها زمام الكفر :

كان حر « بؤونة الحجر » يشوينى ، وكان حجر جلبابى المملوء بثمار الخيار يرطب قلبى ويشفينى ، كان شيطانى قد أغرانى فى الظهر الأحمر فطاوعته وأعطانى ، ساعدنى على جمع خط الخيار من « مدادة » الحاج مصطفى ، وكانت الدنيا من حولى ساكتة إلا من طنين الذباب السارح من ناحية المدافن ، ومن وسط الشرد سمعت صوتها ينادى :

- ادلعدى يا لى فايت .

قلت لروحى « صوت غريب » قبل أن التفت وأراها بعودها النحيل وسمرة ملامحها التى تميل إلى السواد أكثر ، أسنانها منتظمة ومشرقة البياض ، شىء مختلف يؤجل المشاوير المستعجلة ، قلت وأنا أفرغ حجر جلبابى

عند جزع الجميزة العجوز :

ـــ نعمين .

وكنت أشرب من زير إبراهيم السقا المحطوط سبيل لله والذى لا يساويه أى زير فى كل الناحية فى تبريد الماء أو الجوف وأسمعها تكلمنى :

ـــ يسترها معاك تدلنى على دار شبل المنسى يا خويا .

نظرت فرأيت إلى جوارها طفلتين جميلتين ، بياض بحمرة وشعر أسود ليل مدهون بزبدة والعيون شاردة لغزالتين فى الثانية والثالثة من العمر فقلت يا سبحان الله ، وكان هناك فى الناحية الأخرى بالقرب من كوم الخيار ولد فى الخامسة بعينين مدورتين تنظران بجرأة بينما يقضم الفم من خيارة وفى القبضة الأخرى خيارة ، امتلكها وتأكد من امتلاكها والعبدة البربرية تقول بصوتها الخافت الذى يؤيد أكثر مما يحتج :

ـــ يا وله ..

ـــ سيبيه ..

قلت لها وأنا أتناول خيارتين وأمسحهما فى ذيل جلبابى وأنا ولهما للبنتين المترددتين فى الأخذ لولا التشجيع :

ـــ غريبة يا ست ؟

ـــ غريبة وقريبة .. يستر عرضك ويقويك .

أقول لكم الحق ، تعاطفت معها ، كانت تبتسم ببشاشة وضعف فتبرق أسنانها القوية المنورة ، وقلت لنفسى أنه من الممكن أن يعشق الرجل امرأة بسبب انتظام أسنانها وينسى أنها بربرية ثم استعذت بالله من شياطين الظهيرة ، قلت وأنا ألمح العربجى حسن عمارة يسوق البغلة المعاندة :

ـــ لمَّ الخيار ويايا لجل ما نركب مع العربجى اللى جاى دهه .

شاورت لحسن عمارة فأوقف البغلة « الحرنانة » بعسر حتى ركبنا ، وعندما ساقها سألنى :

على فين يا مدندش بالضيوف اللى وياك ؟

ـــ دار شبل المنسى ، وصلنا أنت بس لحد البوابة .

ـــ أمال الخيار ده كله منين ؟ بتاعك ؟ دا لسه صابح بنواره .

ـــ بتاعى وشاريه م البندر ، ح اتاجر فيه يا جلاب البلاوى .

ـــ وماله .. بتاعك بتاعك ..

عند بوابة أولاد عوف كانوا فى الأركان يحتمون من سخونة الشمس ببعض الظلال التى تكسو واجهات الدكاكين ومداخل الدور ، نزلت وساعدت البربرية وعيالها على النزول بينما كان حسن عمارة يشير إلى الخلق وكوم الخيار يكيدنى ويدعوهم لمكايدتى :

ـــ خيار المدندش ، جايبه لكم مخصوص تبلوا ريقكم وتدعوا له ، يعنى هو شاريه بصدق؟ ، مد إيدك منك له وخد .

كنت أنظر إلى كوم الخيار الذى يتناقص بسرعة ، والبغلة المعاندة وقد لاوعت بالوقوف ثابتة ، والبربرية وقد حملت الولد على كتفها وسحبت البنتين إلى ركن ظليل تنتظرنى ، قلت لحسن عمارة وأنا أشير للبربرية لتتبعنى :

ـــ اللى يتفضل م الرجالة توديه الدار يالى ينحش أجلك .

ـــ سمعتهم يضحكون وسمعت تعليقاتهم التى تكشف سر خيارى وشيطانى الذى أغرانى وأعطانى ولكنه تخلى عنى وما حمانى ، جاملت البربرية بكلام لا أذكره حتى وصلنا إلى باب الدار الموارب والغطسان مسافة درجتين

سلم تحت مستوى الدرب ، خبطت « بالسقاطة » الحديد فرأيت وجه أم المحمدى تنظر ناحيتى والبربرية والعيال وتسأل من خلال ما تبقى فى فمها من أسنان مكسرة غير منتظمة :

— عاوز إيه مننا يا مدندش ؟

— غريبة وبتسأل ع الدار يا أم المحمدى .. خبر ايه ؟ .

— عاوزه إيه يا ختى ؟ ، أنا لا أعرفك ولا شفتك قبل كده .

— أنا مرات المرحوم فرج الله اللى مات فى السد، ودول عياله .

بذلك ردَّت البربرية على أم المحمدى ، وعلى غير توقع انسكّ الباب الكبير وسمعنا صوت « الضبَّة » وهى تسكن فى المشقبية الخشبية ، تبادلت مع البربرية نظرة استنكار وقبل أن أقول لها رأيى فى أم المحمدى وقلة أدبها قالت هى وكأنها تفتح أمامى طاقة مسكوكة :

— ودينى لحضرة العمدة يا مدندش ، ينصرك على مين يعاديك .

قالتها برجاء وصدق وعشم جعلونى أشعر بأننى على استعداد لأن أسلمها روحى إذا طلبت ، أنا الغلبان الحاوى فاعل الأفاعيل الذى لم ينتصر على من يعاديه مرة فى كل عمره ، أنا القوَّال الذى يحتال كل يوم لكى تستمر الحياة ولكى أحمى نفسى من اكتمال الهزيمة ، بلا سند حقيقى يسندنى ، لا عزوة ولا أرض ولا دار عليها القيمة ، وتأتى تلك الغريبة لتدعو لى بالنصر ، كأنها عرفت جرح عمرى وحاولت بدعوتها أن تداويه ، يعادينى فى الكفر فقرى وقلّة بختى والجهل الحاكم والمتحكم فى مصائر الواعين ، هى القسمة غير العادلة التى ورثناها دون أى اعتبار للقدرة ، كنت أفكر وأنا فى اتجاه دوَّار العمدة البعيد ، وكانت تحمل الولد راكبا على كتفها وأحمل البنت الأصغر ، ومن درب عوف لدرب شلبى يا قلب لا تحزن كانت أخبار الخيار قد سبقتنى لكل الناحية وكانوا يشاكسوننى على عادتهم لكننى لا أرد ، وعندما وصلنا الدوَّار طلبت مقابلة العمدة ، لعله كان قد صحا من تغفيلة القيلولة لحسن الحظ لأنهم سمحوا لنا بالدخول دون انتظار طويل ، عرَّفته على البربرية وقلت له كلاماً فى صالحها وكأنها من لحمى ودمى لدرجة أدهشت جناب العمدة ، لكن المرأة أدهشتنى وهى تقول للعمدة بدون مواربة :

— عندى كلام ما يتقالش غير لحضرتك ، بينى وبينك يعنى ، فاتزعلش يا مدندش .

وكأنّ العمدة كان ينتظر منها أن تقول ما قالته ، أشار ناحيتى بإصبع يده فخرجت وأنا أسمع صوته الآمر :

— استنى ف السلاحليك لحد ما أبعت لك يا وله .

وطال انتظارى واحتمالى لسخافات الخفراء يسخرون منى وهم ينظفون السلاح ويشربون الشاى المصبوب قبل دخولى ويتوعدوننى بالحبس فى السلاحليك شأن اللصوص ومن تجوز عليهم « الجرسة » متناسين أننى من أتباع العمدة نفسه ، لكن خفراء كفرنا لهم طبع واحد ، يتباهون بالسلاح الميرى فى الدوَّار وقد يرتجف الواحد منهم وهو يحمل السلاح نفسه فى « الدرك » إذا سمع بدخول شقى إلى زمام الكفر أو عبور جماعة من أولاد الليل من سكة الكفر الزراعية ، وعندما يحصل الواحد منهم على كوب شاى فإنه لا يتركه إلا خاويا ، يلوك رشفاته بتلذذ وكأنه يعاير الدنيا بأسرها لأنه يشرب الشاى ، هل أغفيت فى جلستى المركونة إلى الجدار أم أنها كانت إغماضة عين

صحوت منها على نداء البسطامى يطلبنى للدخول إلى مضيفة جناب العمدة ، كانت البربرية تجلس على الدكة المفروشة والعيال إلى جانبها ، قال العمدة شاخطاً : ـ

ـ شوف يا مدندش ، ح تاخد وياك اتنين خفر ، البسطامى ومرعى ، تدخلوا دار شبل المنسى ، وسيان برضاهم أو غصب عنهم ح تسكنوا أم العيال دهه قاعة ستك « عالية » ، ومن أى ناحية تدبروا لها فرشة وغطا تكفيها هى والعيال ، واللى يعترض جرجروه ع الدوَّار .

كنَّا مثل جيش محمد على الطالع لفتح عكا ، البسطامى ومرعى فى الأمام وعلى كتفيهما البندقيتين ، وأنا والعبدة البربرية حاملة الولد الراكب « حمَّارى » على كتفها الأيمن ، وأنا أحمل البنت الأكبر هذه المرة بينما تحمل البربرية البنت الأصغر على صدرها والناس تطل ولا تفهم ، يتبادلون الهمس بعد ما نعبر ، وعند البوابة وجدنا عشرات الرجال من أولاد عوف يتقدمهم شبل المنسى نفسه الذى اقترب من البربرية واختطف الولد بشوق ولهفة يشبعه تقبيلاً وضماً ثم يفعل الشىء نفسه مع البنتين وكلنا فى دهشة ، لكنه كان يتباكى ويفسِّر لمن يطلب التفسير :

ـ ولاد ابن عمى فرج الله ، ولاد الغالى اللى راح ولا رجعش ، اللى غطس يا ولداه ما قبش وهو ف عزّ شبابه ، ما عتروش على أثره ، زمايله قالوا إنه اندفن ف جسم السد العالى نفسه ، أهم دول اللى فضلوا لنا من ريحته ، بس اللى خلِّف ماماتش يا ناس ، اللى خلِّف ماماتش .

مصمصوا الشفاه ترحماً وإشفاقا وتعجبا واندهاشا ومجاملة ، وسبقنا شبل المنسى وقد احتفظ بالبنت الأصغر يحملها ويضمها ويقبلها ، وكان الباب المسكوك قد انفتح على مصراعيه باختيار سكان الدار الكثار ، ربما شعر الباب نفسه بقوتنا فانفتح ، وكانت أم المحمدى هى التى استقبلتنا بالترحيب ، وفى حضنها أخذت البربرية وعيالها بالتتابع وأشبعتهم تقبيلا حتى شعرنا بالملل ، بعدها شالت المساند إلى الحصير ووضعتها مسنودة إلى الحيطان فى قاعة الست عالية المكنوسة ، كانت تتودَّد للبربرية وتعتذر عن جهلها والأخرى تسمع ولا تصدق وتبدو لنا من النوع الذى إذا قدر فهو لا يعفى ، لكنها سكنت بعيالها فى زحمة الدار وخرجنا كل واحد فى اتجاه ، الخفيران المسلحان لناحية دوَّار العمدة لتقديم التمام ، وأنا فى اتجاه دارى أفكر إن كان العمدة قد قدَّم للبربرية خدمة او أنه عمل فيها فصلاً بتسكينها تلك الدار وهو العارف لحالتها وطباع سكانها ، وقلت لروحى أنه سوف يكون من الصعب أن تحتمل الدار سكانا أكثر وهى التى تضيق بمن فيها ، شبل المنسى وأم المحمدى وأولادهما ، ورجب الأعور فى المقعد العلوى وسطح الدار ، وأم شبل فوق الفرن ووسط الدار تخدم نفسها بنفسها رغم العمى وثقل الحركة ، ثم نعمة الله بعيالها الخمسة الصبيان منذ طلقها مصطفى الجزار وأقسم بأنها بهيمة إسكندرانى لحمها أبيض بحمرة لكن مخها جملى ، يرمى لها وللعيال « سقط » ذبيحة من كل أربع ذبائح يذبحها مدعياً أنه الشرع بحساباته بافتراض أنه زوج لأربع أو من الممكن أن يكون زوجاً لأربع ، تسكن قاعة الست « زين » ، وحجرة الواجهة محجوزة ومسكوكة على أشياء تخص الأستاذ فهيم كاتب الشهر العقارى فى البندر ، كبير الدار بكل الحسابات وإن لم يسكنها لربع قرن بعد أن حصل على الإبتدائية وعينوه كاتباً يسكن البندر ويطل على الكفر فى الأعياد والمناسبات ثم يرحل محاطا بكل سكان الدار حتى يركب بعد أن يدس فى كف رجب الأعور ما تجود به نفسه لأقرب الأقربين وهو العارف

كما يعرف كل ناس الكفر أن دخل الدار منعدم فلا قيراط ملك ولا قيراط إيجار ولا بهيمة تحلب ، ولولا مواسم الحصاد وزكاة المال والأعياد ما دخلت الدار حفنة حب ولا انخبز فى فرنها رغيف .

نسَّافة الكفر : نسَّافة الناحية :

أول شىء اشترته البربرية من البندر كان مجموعة غرابيل ، كل غربال شكل وحجم وعمق ، مجموعة غرابيل مختلفة فى كل شىء لدرجة تجعل الإنسان يراجع نفسه ويسأل الآخرين الذين لم ينتبهوا مثله إلى وجود كل هذه الأنواع من الغرابيل ، وفى كفرنا « النعناعى » تسرح الأسئلة وتبحث عن الجواب الكافى الشافى ، سألونى باعتبارى مسئولا فسألتها وجاوبتنى ، أراحتهم وأراحتنى :

ـــ مش كل حبَّه ولها كيَّال ؟ ، طيب ، يبقى كل حبَّة ولها غربال ، خبر ايه يا مدندش ؟ بقى غربال السمسم ينسف الشعير ؟ ولاً غربال حبَّة البركة ينفع مع القمح ؟ طيب الذرة كام نوع ؟ والرز والحلبة وتقاوى البرسيم و .. يوه .. نسيت أولع ع الشاى .

قالتها وقامت ، شطفت أكواب الشاى المشطوفة وحطَّت براد الشاى فوق الراكية مصقولا ورائقا يفتح النفس وكانت أسنانها تلمع فيرفرف القلب مثل يمامة وحيدة ولا أجرؤ على الكلام ، أسمعها وأحفظ منها ، أكتشف أنه من الممكن أن يكون فى هذه الدنيا غرابيل بعدد أنواع الحبوب التى تطرحها الأرض ، كل أنواع الأراضى فى كل بلاد الدنيا المسكونة ، وهى تمد يدها بكوب الشاى رجعت لقاعة الست وسمعت البربرية :

ـــ ح اشتغل نسَّافة يا مدندش ، تساعدنى ؟

ـــ تحت أمرك .

وكان على أن أفى بالوعد ، عرفتها بالأجران فى كفرنا فى كل مواسم الحصاد ، ثم ذاعت شهرتها وذاع صيتها فوصل إلى كل بلدان الناحية ، يطلبونها بالأسم « العبدة البربرية أو البربرية » أو « أم الولد الأسمر » والبنتين « البيض » واتفق كل الناس أنها أبرع من أمسك بالغربال لينسف الحب وينظفه من كل الشوائب ، واختصرنا اسمها وصار الكل يناديها « النسَّافة » ويتحدثون عنها « النسَّافة » وكأنها الوحيدة التى تستحق الاسم وكأنه قبل أن تجىء لم يكن هناك نسَّافات ولا نسف .

قالوا إن العمدة عمل كل الممكن والمستحيل ليحصل لها على معاش باعتبارها أرملة المرحوم فرج الله واعترض البعض لأن فرج الله اختفى ولم تطلع له من الحكومة شهادة وفاة ، وأنه لابد قبل الموافقة على صرف أى معاش رسمى من شهادة وفاة رسمية مختومة بالنسر ، لكن العمدة تبع الحكومة ولن يغلب فى استخراج شهادة وفاة ، وقالوا إنه ساعدها فى امتلاك الدار من كل الورثة غير المقيمين فيها ، أولاد حبيبة وأولاد زاهية وأولاد صالح والست عالية وورثة الحاج مرسى ، والحقيقة التى أعرفها أن المرأة أرادت أن تؤمن وجودها فدارت على بيوت الورثة وهى تسحب عيالها تستدر العطف وتطلب التنازل عن حصص هزيلة من ميراث هزيل فى دار هزيلة هى فى واقع الأمر أوطى دار فى الدرب ، وكثار كان الورثة وكثيرة كانت مشاويرها لكنها أثمرت على كل حال حق الولد فى امتلاك أربعة أخماس الدار ، بل أن الأستاذ فهيم كاتب الشهر العقارى أخلى لها حجرة الواجهة التى ظلَّت طوال السنوات مسكوكة ومسكونة بالفئران وعناكب الجدران .

أى واحدة مكان أم المحمدى كانت تشيط مثلما شاطت وأكثر ، ولأن أم المحمدى معروفة فى الكفر أكثر ، ولأنها

تـدخل بيـوت الخلق أكثر ، تسـاعد فى خبيـز أو عجـين أو تطحن حب أو تبنى صومعة للغلال فوق سطح دار أو تساعد فى غسيل أو طبيخ أو أى شىء أى شىء يحتاج لجهد مبذول بمقابل أو بغير مقابل إلا الود والسماح لها بأن تفك نفسها بكلام عن النسَّافة وأفعال النسَّافة وكيد النسَّافة وبحرها الغويط الذى لا يعرف الناس « قـراره » ، كانت النسوان فى كفرنا تسمع وتهمس فى الآذان بمـا تسمـع ، حتى تلك الحكايات التى يصعب تصديقها عن عشق رجب الأعور للنسَّافة ورغبته فى الزواج منها وتضحيتـه بشقاء عمره طوال السنوات لكى يرضيها ، وكيف أنها وعدته ولم تصدق أبدا ، واربت له باب الرجاء ولم تفتحـه أو تقفله فصار خاتماً فى إصبعها تسيِّره بحسب ما تشـاء وقتما تشاء لكنها فى الآخر قالتهـا له بعـد أن فاتـه كل قطـار وما عادت فكرة الزواج منها أو من غيرها تشغله بحق مثلما كان فى السابق ، قالتها له :

ـــ داحنا اخوات يا رجب ، ومن غير جواز إنت سندى وراجلى طول السنين اللى فاتت ، يرضيك يا خويا معاش العيال ينقطع ؟ ، مـا هى اللى بتتجـوِّز معاشهـا ومعاش عيالها بينقطع .

ورد عليها بشهامة وهو الأبيض وهى البربرية :

ـــ لأ .. ما يرضنيش .. بلاش جواز يا أم الولد .

تقول أم المحمدى لنسوان الكفر أن رجب الأعور كان يسرح فى الغيطان أو يشتغل فى دور الخلق ويرجع للبربرية يفرغ أمامها ما حصل من ثمار ، خضروات أو فاكهة ، أو قروش نقصت أو زادت ، يرميها على الحصيرة فى متناول يدها ويقول عبارته التى لا تتغير :

ـــ رزق العيال .

وأى واحد مكانه كان من الواجب أن يعمل مـا عمله رجب الأعور ، أولا لأنه ابن عم المرحوم فرج الله ، ملزوم بالصرف على الأولاد ، وثانيا وهو الأهم أنه لم يجد فى الدار أو الدرب صدراً حنوناً أو قلباً طيباً يريحه وهو العطلان أكثر منه الباحث سعياً عن رزقه ، رزقه فى كـل الحالات يأتيه لباب داره ، وفى كفرنا لم يمت واحد بـالجوع كمـا تعرفون ، وهو وإن جار الـزمان واحـد من أولاد عوف ، أصل البلد رغم كيد الكيادين».

تزويج البنت « الأكبر » :

دخلت كفـرنا سيـارة ملاكى أكبـر وافخم من سيارة المأمور ومن سيارة ابن الباشا الكبير ساكن « سرايته » فى وسط البنـدر ، أنـا لا أعـرف فى أنـواع السيـارات ولا أسعارها لكننى آخذها بالشبه ، والسيارة التى دخلت كفرنا فى ذلك الصباح الصيفى الرائق كانت أفخم سيارة رأيتها فى حياتى ، رمحنا نتأكد من دخولها ناحية البوابة فرأيناها ، كان السائق البربرى يحاول أن ينفذ بها داخلا الدرب ولا يفلح ، حتى عندما تدخَّلت متطوعا لأكون دليله لم ينجح فى أن يفلتها ويدخل ، ولم يكن ذلك بسبب نقص براعة فى القيادة كما قال البعض ، كان السبب الحقيقى هو طـول السيارة وعـرضـها وضيق مـدخل الـدرب وزاويـة البوابة ، ما غاظنى وجعلنى أفعـل ما فعلت أن الـزجاج المسكوك كان معتماً لا يكشف من يركب بـداخلها ، قلت للسائق البربـرى الذى نـزل وجعل ينظـر إلى المسافـات الخالية من الأربعة أركان أننا نستطيع لو أراد أن نحملها بعون الله فاستمهلنى وفتـح الباب الأمـامى وتحدَّث إلى الراكب الوحيد فى المقعد الخلفى شارحاً له فكرتى ، فهز رأسه لابس العقال موافقا ، اغتظت وقلت لروحى إنه لو كان الملك فؤاد أو الوالى محمد علي نفسه نزل كفرنـا فى الحلم راكبا مثل هذه السيارة لفضَّل النزول والمشى حتى يصل إلى دار من يقصده ، سألت السائق البـربرى عن

قصد الراكب لابس العقال فقال بأدب :

ــ دار الست هانم أم عصام فرج الله .

كدت أضحك من بلاهة البربرى لأن الدار كانت على بعد خطوات قليلة ولأنه قال على البربرية النسَّافة هانم ، لكننى لم أضحك ، قلت أعمل مـا يشفينى وناديت عـلى الرجال ثم هتفت :

ــ هيلا هوب ، بإيدينا يا رجاله وشباب الزمن الوردى فى الكفر الوردى ، هيلا هوب ارفع ، وانزل بشويش . كانت السيـارة قد أصبحت خلف خـلاف ، مقدمتهـا اليسرى مدفوسـة فى جدار المـدخل الأيسر ومؤخـرتها اليمنى فى تجويف جدار « الملقف » ، شىء مسخرة معمول بفعل القوة الغشيمة عندما تطاوع دون أن تفكر فى غرض من يقودها ولو انكسر فانوس أو انعوج رفرف مثلما حدث بالفعل وقد انحشرت السيارة « بـورب » بحيث أوقفت الحركـة من الناحيتين ، وفات وقت قصير لكنه كان كافياً لأن تتحـوَّل البوابة إلى سـامر حقيقى من النـاس والدواب تتـوسطه السيارة ، يطالبوننى دون خلق الله بتخليص مدخل البوابة من الخازوق المعدنى المحطوط بميل فى مؤخرة البوابـة ، قلت لهم نوسِّع لبوز السيارة حيِّزاً من زاوية جدار المدخل الأيسر المبنى بالطوب الأخضر والطالع من طين أرض كفرنا « الأخضر » فزاموا بين رافض ومؤيد وساخر يـرغب فى إطالة الزمن الضائع ، فبدا لى كفرنا « أخضر بزرقة » تلمه زمـارة ولا تفـرقـه عصـا شمـروخ ولا سـلاح فى أغلب الأوقات ، قلت لنفسى أتصرف ، وبإشارة منى فتح السائق باب السيارة الخلفى لأدخل وأجدنى إلى جوار الرجل لابس العقال والجلباب الأبيض وقد احتفظ بربع لحيته مهـذَّباً باتقان وبراعة ، قلت أستعجله :

ــ حتتفضل تنزل وتمشى خطوتين ، العـربية مش ح تدخل

ــ إيش لون ؟

كررت كلامى بأكثر من طريقة وبدا لى أن الرجل يفهم ويتظاهر بعدم الفهم ، نوع من العناد الحصاوى الـذى يركب البنى آدم لأسباب لا نعـرفها أو بـدون أسباب فى الزمن « الأخرانى » ، لكن الرجل كان يبدو كالملسوع وهو يهدر بما لاافهمه مع أنه عربى ، وللحظة انحطَّت نظرتى على العكازين المعـدنيين المـركونـين فى الناحيـة الأخرى مسنـودين عـلى البـاب الآخـر ، لعلَّنى كنت أراهمـا ولا أعرفهما ، لعلَّنى فكرت أنهما لا يخصَّانه هو رغم أنه أشار إليهما عدَّة مرَّات ، شعرت بالوجع يمسك كل بطنى وأحشائى ، بل إننى شعرت بالقـرف من نفسى ، وبعسر أمسكت روحى ، ثم ارتميت نـاحية الـرجل أقبِّـل رأسه وكتفيه والجزء العلوى من صدره ربما كنت أهدر بالبكاء وأنا أعتذر :

ــ سامحنى يا خويا .. المسـامح كـريم .. سامحنى مـاكنتش أعرف .

والـرجل ف حيـرته يهـدئنى بعبارتـه المكررة .

ــ لا تشغل بالك .. لا تشغل بالك .

كانت بطنى ممسوكة ما تزال وهم يُطِلّون من الأبواب المفتوحة بـاندهـاش وحيرة ، يضـربون الكفـوف ويفسِّر البعض أمرنا للبعض الآخر على أنه قرابة كبيرة وغيـاب طال ومفاجأة لقاء غير محسوب :

ــ يمكن واحد من ولاد عمُّه .. ولا أخوه اللى من أبوه اللى كان بيحكى عنه ، كانوا بيقولوا مات تحت قطر ، خبر ايه يا مدندش ؟ ، ما تحمد ربنا اللى لقيته بعد غيبه ، وحِّد الله .. والله وطلع لك أهل يا مدندش على آخر الزمن . وكلام كثير سمعته ، ولابد أن كثرة الكلام أعادتنى للمأزق الذى

صنعته عندما طاوعت شيطانى الذى أغوانى وما أعطانى غير وجع البطن ، قلت لروحى أتوب واعمل الطيب وقررت أن أحمل الرجل على كتفى لحد باب الدار ، ومن دون كلام شعرت أن الرجل فهم غرضى فسلَّمنى روحه أحمله بالطريقة الأفضل ، وكان السائق ينظر ناحيتنا بعينين مطفأتين لا بريق فيهما ولا وهج ولا فهم ، نظرة تليق بعبد بربرى ينتظر الأمر وينفذه وقد أمرته بإحضار العكازين المعدنيين وأن يتبعنا فنفذ أمرى ، والعبد يا سادة نوعين ، عبد بربرى وعبد غير بربرى تماما مثل الحر ، حر بربرى وحر غير بربرى ، لكنه شاع فى بعض مجالس الجهلاء أن العبد لابد وأن يكون بربرياً أسود ، لكننى عرفت على امتداد العمر الذى عشته والناس التى عرفتها والبلدان التى زرتها والبيوت التى دخلتها عبيدا ببشرة ناصعة البياض ، عبيد بمعنى كلمة عبيد فى مراكز محترمة وجلدهم أبيض ، نفوسهم تقبل الضيم وعلى استعداد لتقبيل الأيادى ، كل الأيادى ، ربما يقبلون يد العبد الأعلى منزلة وهم يعرفون أن نفس السيّد يقبل فى الخفاء يد العبد الأعلى أو السيّد الأدنى،وسبحانه موزع الأرزاق على عباده والقادر وحده على تخليص العبيد من وضاعة أفعالهم وانحطاط نفوسهم ، تبارك جلَّ شأنه أعطانى حسَّ الفقراء الذى لا يخيب وزرع فى قلبى الجسارة فعرفت أن الدنيا « برطوشة » قديمة يسكنها التراب ويغطيها ، وأن الأكابر مناظر والسوَّاقى تدوِّرها المواشى وأن الشمس رغم قوتها وشدتها لا تقتل دود الأرض ، وأن العصا السابقة سابقة ، ولأن الموت نهاية كل حيّ كما تعرفون فأنا أشهدكم على غيظى من هؤلاء العبيد الذين قبلوا أن يعيشوا أعمارهم عبيدا مع انه فى إمكانهم أن يعيشوا أحراراً ، حتى لو كانوا أفقر الفقراء أو أعجز العجزة أو اضعف المحكومين فكل ذلك لا يمنعهم من أن يعيشوا أعمارهم أحراراً، على هذا النحو كنت أفكر أحمل على ظهرى الرجل الخفيف ، الخفيف مثل « شمال » برسيم محشوش سرقة من غيط عدو،كانت بحراية الدار غويطة لكن واحدة من البنتين كانت تصنع كرسى حمَّام يساعد على النزول وكأنها كانت تعرف غرضى قبل أن أصل وبسلامة الله نزلت وقادتنى نفس البنت فى اتجاه حجرة المدخل المحطوط تحت شباكها كنبة وتحت الكنبة حصير مفروش ، أنزلت الرجل بحرص وأجلسته على الكنبة ثم جاورته ، وكانت البنت ما زالت تنظر ناحية الرجل وتنتظر ، كأنما حسبته لعبة من ألعابى أحركها بمفاتيح مثل « الشيكو بيكو » فى مولد البدوى ، لكن الرجل نطق وهو ينهج من التعب :

— يعطيك العافية .. ويعطيها .

قال الكلمة الأخيرة وهو ينظر ناحية البنت التى اكتشفت فجأة خطأ وجودها فى المكان فغطست فى بطن الدار التى بدت لى على غير العادة ساكتة « هس » ، ومرة أخرى سمعته يقول لى وهو يبتسم فتظهر أسنانه المنتظمة المشرقة وراء ابتسامته الودودة وهو يمد يده ناحيتى بالورقة الخضراء :

— يعطيك العافية

تردَّدت فدسَّها فى كفى مطوية وكأنه يتعجلنى قبل أن يرانا أحد ، أخذتها ودسستها فى جيبى فبانت على تقاطيعه المتسامحة علامات انشراح ، وعندما دخلت النسَّافة أم الولد والبنتين تبتسم وترحب بالحاج زايد الذى نوَّر المكان والبلد وكل الناحية تأكد لى أنها تعرفه منذ زمن طويل ، كانت ترطن معه باللهجة بنفسها ، تفهم عنه ويفهم عنها ، وكنت أنا مثل الأطرش فى الزفة لا أفهم ، لكنها اكتشفت وجودى فجأة وتذكَّرت فجأة أو تظاهرت بأنها تذكرت :

— يقطعنى ، مش عارفة مين اللى كان عايزك ع البوابة

يا مدندش .

قلت أسلّم وأقوم ، فكرت وأنا أتلكأ على البوابة وقد خلت من السيارة التى تركتها محشورة فى مدخلها خلف خلاف ولا أدرى كيف ولا متى أبعدوها ، وقلت لنفسى وأنا سرحان فى إتجاه السكة الزراعية إن البربرية طردتنى من دارها بلطف وأدب بعد أن أديت دورى وأخذت الثمن ، تذكّرت الورقة فأخرجتها ، تأملتها ، كنت قد سمعت عنها ورأيتها من بعيد ، لكننى لم أمتلكها أو أحلم بامتلاكها ، من غيرها يمكن أن يعيش أمثالى ، ومن أجلها خرج شباب الكفر ورجاله ، ساحوا فى أركان الدنيا ، يسافرون ويرجعون ويتحدثون عن الورق الأخضر وأسعاره بدلا من سعيهم السابق من أجل تغطيّة أرض الكفر بالنبت الأخضر ، عادوا ولونوا الكفر باللون الأحمر ، بالطوب الأحمر بنوا الدور الجديدة على جانبى السكة الزراعية وعلى امتداد البصر ثم دخلوا وهدموا الدور القديمة المبنية بالطوب الأخضر وأقاموا مكانها دورا جديدة بالطوب الأحمر ، صار كفرنا الأخضر كفرا أحمر بفضل الورق الأخضر ، يتباهون علينا بالقرش البرّانى ويؤكدون أنه قادر على تبديل الناس وأسعار الناس ، زمن برّانى فتح السادات للخلق بابه فتبدّلوا ورطنوا بلهجات غريبة ، وفى الزمن الغائت كنا نقول عن القرش المغشوش والشلن المغشوش ونصف الريال المغشوش والريال المغشوش « برّانى » ، كان أصحاب الدكاكين يدّقونه بمسمار على باب الدكان أو جداره أو حتى الفاصل الخشبى الذى يفصل التاجر عن زبائنه .

كنت فى الخلاء أدعو الله بصوت ويسمعنى :

« يارب الأقوياء امنحنا القوة حتى لا نضعف مثلما ضعف كل شىء من حولنا،الزرع والضرع وفحولة الثيران والتيوس والكباش ، خلّصنا من الوهن الذى طال مجرى الريّاح الذى هو تفريعه من نهر نيلك ، ساعدنا على الصّد والرّد ومقاومة الزمن البرّانى والقرش البرّانى ، أجرنا لأننا قبلهم عرفناك وقبلهم عبدناك ولا مجير سواك » .

تحت شجرة السنط شحيحة الظلال قعدت ، لا تراجعت ولا استخسرت ، كانت الورقة الخضراء مفرودة فى يدى وكان عود الثقاب الذى أشعلته يقترب من طرفها باللهب ،يشعلها وتسرح فيها النار حتى تحولها إلى رماد يميل إلى السّواد عدا تلك المساحة التى كانت ممسوكة بالإصبعين الملسوعين يتخلصان منها بالرمى فى الوقت المناسب فتظل النار حتى تحول الجزء إلى الرماد الأسود المتماسك نفسه فى البداية لكنه الهش القابل للتفتت عند أقل ضغط .

جهلى فى الكفر أكرم لى من معرفتى ، جهلى أو ما يبدو لهم أنه جهلى يعيّشنى بينهم ، وإذا ظهرت لهم معرفتى بالأشياء جرجرونى إلى سكة المشاكل وعاصونى بالهباب ، جرّبت نفسى عشرات المرات وما اتعظت ، ظللت على حالى مفلوت اللسان إذا لزم الأمر وزادت عن حدّها المساخر ، مكتوماً وساكتاً إذا هانت ولانت وفاتت على خير . لكن يا سادة هل كان يجوز لرجل مثلى ضرب الدنيا برطوشة أن يسكت وقد شاع فى الكفر أن الرجل الخفيف الخفيف مثل « شمال » برسيم محشوش من غيط عدو قد عقد قرانه بالفعل على البنت الأكبر من عيال النسّافة فى نفس عصر هذا اليوم بينما كنت أدعو الله فى الخلاء أو بعدها بقليل ، هل كنت أسكت ؟

قلت ما قلت وردحت ما طاب لى الردح للنسّافة والمأذون وشاهدى عقد الزواج ، قلت أنها باعتها وأخذت الثمن ورقاً أخضر ، لكن كلامى ذاب فى زحمة الأصوات التى تسكتنى

وتلك التى تلعننى والأخرى التى تحذرنى لكننى لم أتوقف حتى حملونى حملا ووضعونى فى حجرة « السلاحليك » ربطونى بالحبل وضربونى بالشوم فانهدت قوتى وانشرخ حلقى من كثرة الصراخ ، فتشونى وسألونى عن الورقة فما صدقونى بأننى حرقتها ، لكن العمدة صدقنى وأمرهم بحل الحبل ، أخجلنى يا سادة لأننى كنت قد عرفت أنه أوَّل الشاهدين على عقد القران ، شهد العمدة لصالحى يا سادة :

— المدندش ده بركة ماحدش ياخد على كلامه ، دا درويش وزاهد ف الدنيا ولا حدش عارف قيمته ، على النعمة نهار ما يموت لابنى له مقام على حسابى .

قلت لنفسى أسايره . أبين له ولهم علامات جهلى وقلة معرفتى ، جهلى يعيِّشنى ومعرفتى تهيننى وتقلل قيمتى ، تعوضنى بالهباب وسخام النيلة ، هل كنت بارعا وأنا أحوِّل أكابر الكفر إلى سامر يتفرج على ملاعيبى ويضحك ، أو أنهم هم الذين كانوا يرغبون مثل العمدة أن أكتفى بدور الطبال الزمار النداب الحاوى ، أفرجهم على أرواحهم ولا أتجاوز حدودى ، وهل عقدنا فى تلك الليلة صلحا مثل صلح الذئب على الغنم ، ربما نكون قد اتفقنا والصلح خير كما تقولون ونادرا ما تصدقون .



متابعات

هناء عبد الفتاح

« درب ابـن برقوق »

تطرح هذه التجربة « درب ابن برقوق » مشكلتين : أولاهما أن هذا النوع من الأعمال الفنية قائم على المخاطرة ، ويطرح العديد من الصيغ ، تتوقف درجة أهميتها أو تنقص ؛ بالمقارنة بما تمَّ أخذه من الرواية ، وانصب فى قالب العمل المسرحى . ذلك أن الأسلوب الأدبى لكتابة الرواية — وإن دخل فيها الحوار عنصرا من عناصرها — له قواعده وقوانينه وصيغه الخاصة التى يراعى فيها القارىء وتختلف عن المسرحية بمفرداتها المتميزة التى ينظر فيها بعين الاعتبار نحو المتفرج أما المشكلة الثانية فهى الاطار الفنى الذى يستلزم فى اعتقادى — تفاؤلاً فنياً جديدا ، ليس بالمسرح الخالص ، ولا هو بالنص الروائى البحت ، وهذا الشكل يطرح نفسه على المخرج ، وربما تدفعنا هذه المخاطرة دفعا إلى التفكير الجدى فى المصادر الأدبية والفنية الأخرى كالشعر والقصة القصيرة واللوحة التشكيلية والمعزوفة الموسيقية ، لتكون وحيا للمبدعين ، والاستفادة منها فى تقديم أعمال مسرحية تهز أرض الواقع المسرحى من جذوره ، سعيا لتقديم مسرح نحن محرومون من مشاهدته .

يرينا المخرج أحمد عبد الجليل عالما زاخرا من الشخوص التى يعد « درب ابن برقوق » عالمها الخاص . فهى لا تحيا داخل هذه البيوت ، بل ان كل ما هو بالداخل عار أمامنا ، نكتشفه بأعيننا : اللقاءات ، الهموم ، الإشاعات ، النزاعات ، الحب ، النكات ، الأحاديث ، حتى أدق الأسرار تفصح عن أنفسها أمامنا بلا خوف أو تردد ، وكأنَّ حياة هؤلاء

* محمد جلال : رواية « درب ابن برقوق » الفصل الخامس عشر والأخير ، صفحة ٢٥١ .

مشاع للجميع . أن هذا المناخ الفنى الخاص يحمل لنا عبق الماضى وصراع الحاضر ، لايدعنا نفلت من أسره . و« درب ابن برقوق » هو المكان والزمان الذى تتشكل داخله الأحداث المصيرية التى تصوغ مستقبل مصر . يذكرنا هذا المناخ « بزقاق المدق » لنجيب محفوظ بكل عالمه وشخوصه والقضية التى يتناولها هذا العمل الروائى لمحمد جلال — والذى حاول أن يقدمه المخرج من خلال رؤيته المسرحية — هى مفهوم البطل الثورى فى مصر بعد هزيمة يونيه ٦٧ ، عندما تبددت الآمال وانكسر داخل هذه الشخصيات الشعور بمصداقية مبادىء ثورة يوليو وكل ما ورثناه عنها . يحاول العمل أن يعقد نوعا من المصالحة بين فئات الشعب المطحونة من جانب ، والتى تمثلها معظم شخصيات المسرحية ، والأرستقراطية المصرية من جانب آخر والتى يمثلها الباشا نظام الدين . تبوء هذه المصالحة بالفشل عندما يموت ممثلها نظام الدين ، ويتأكد هذا المعنى فى رفض الشاعر درويش استمرار زواجه من شمس ابنة الباشا ، التى أحبته ، وتركتْ قصرها ومعها أمها عزيزة لتحيا بالقرب من حبيبها فى « درب ابن برقوق » مع أبناء الدرب وأهله وتقيم حتى النهايه فى بيت أمها — بيت العائلة . وعزيزة لا تنسى قصة حبها لابن الجيران مصطفى — الصحفى — كما أنها لا تنسى أن أهلها باعوها بثمن بخس للباشا نظام الدين الذى يخطفها لقصره بالمنصورة ، وتنجب له « شمسا » التى تمثل لأبيها كل وجوده وتعد بالنسبة له شمس روحه . لكنه يفقدها قبيل موته بينا تصر شمس على الرحيل إلى « درب ابن برقوق » — مسقط رأس أمها لتحيا مع البسطاء وتغنى لهم كلمات شاعرهم درويش ذلك الشاعر النزق والثورى فى آن واحد ، تثير كلماته السلطة ، خاصة عندما ينتقد معاهدة السلام مع إسرائيل ، ويرى فيها مؤامرة على الشعب العربى . إننا نشعر بأن هذه المشكلة السياسية وسيلة لجأ إليها الكاتب فى الرواية والمعد والمخرج فى المسرحية للاقتراب أكثر من أبطالهم الذين يمثلون بدورهم قطاعات متباينة للشعب المصرى المطحون ، كى نرصد ضياعهم عن قرب ، ونتفهم أزمتهم الانسانية ، وبحثهم عن المخلِّص ، عن الغد الضائع . وعلى الرغم من أن العرض المسرحى يطرح بإلحاح هذه القضية السياسية متوسلاً فى ذلك بالأغانى وفنون الرقص الاستعراضى والحوار شبه الدرامى ، إلا أن هذا العمل المسرحى برمته لم يستطع أن يوحى لنا بزمن الأحداث الحقيقى ، المسرحية تشير إلى بعض الأحداث المعاصرة ، كالهجوم الغادر على مدرسة بحر البقر ، والمخيمات الفلسطينية « صبرا وشاتيلا » وهذا فى رأيى لا يكفى دراميا لمتابعة الزمن داخل العمل المسرحى . وربما نشأ هذا الانطباع العام من تكثيف الأحداث وأخذها من الرواية مآخذ الاستعراض السريع غير المتوقف عند حادثة بعينها ، من خلال شكل بانورامى يأخذ من بين فصول المسرحية وهى خمسة عشر فصلا ، ما يراه المعد مادة لمسرحيته . وهو مأزق يتعرض له كل من يحاول أن يعد عملا أدبيا من عمل أدبى وربما يكون من الآثار المترتبة على هذه المحاولة الجادة ، أن معظم شخصيات المسرحية بدت باهتة . تظهر أمامنا فوق الخشبة ، وسرعان ما تختفى دون التوقف عند مكنوناتها وصراعاتها الداخلية وعلاقاتها بالآخرين ، فكل ما كنا نشاهده نوع من « الفلاشات » السريعة لهذه العلاقات المتشابكة وتلك الصراعات الداخلية . أما فى رواية محمد جلال ؛

فنكشف بوضوح ملامح كل شخصية على حدة ، نتعرف على مكنونات الأم « عزيزة » ، نلتقى بعالم الصحفى مصطفى ، نقترب أكثر من درويش هذا الشاعر الصعلوك ، نصغى إلى خفقات قلب شمس وطموحاتها . إن شمس هى هم الرواية وقضيتها ، هذه الشخصية المركبة تقع فى صراع داخلى معقد فهى من جانب ابنة القصر ، لكن درب ابن برقوق يجذبها جذبا إلى أن تبحث عن جذورها الحقيقية فى الجانب الآخر لذلك يصبح تخلى الشاعر درويش عن شمس فى أحداث الرواية الأصلية مُبرَراً ، رغم كل ما قامت به من أجله ، فهى تسافر خصيصا إلى باريس لتعرض قضيته أمام الرأى العام الفرنسى والعالمى ، لتغنى هناك أشعاره ، مما سيدفع الشرطة للإفراج عن درويش وإخراجه من السجن . وبعد أن يتم الإفراج عن الشاعر ، نكتشف أن درويش فى أثناء وجود شمس بباريس ، يتزوج — فى المسرحية - من فتاة كانت تعمل عنده فى تنظيف غرفته الضيقة مؤكدا لشمس عندما يلتقى بها درويش بعد عودتها بأنه قد تزوج الشغالة لأنها إنسانة بسيطة

إن ما قامت به فرقة المنصورة المسرحية يعد — فى رأيى — رغم هذه الملاحظات عملا يستحق الوقوف عنده ، لا لأن المخرج أحمد عبد الجليل استطاع أن يقدم من خلاله عملاً إستعراضيا حيا ، يؤثر على المتفرج ، بل لأن هذا العمل يطرح المزيد من الإشكاليات الفنية المركبة ، ولعل من أهمها محاولة الأخذ من الرواية ومن فنون الاستعراض . وبلا ريب إن تلك المباشرة فى التعبير وتحليل الشخصيات المسرحية وعلى رأسها « البطل الثورى » باعتباره بطلا إنسانيا له نواقصه وتركيبته الداخلية المتميزة يمنح العمل المسرحى قدرا من المصداقية ويبتعد به عن الصورة المثالية التى يتسم بها الأبطال الثوريون إن الاستخدامات الفنية الماهرة التى صاغها المخرج أحمد عبد الجليل داخل الايقاع العام للعرض المسرحى ، خلق منه كائنا ينبض بالحياة ، ولا يمل المتفرج من رؤيته فعلى سبيل المثال لا الحصر نشاهد فى مشهد الغجرية التى تضرب بالودع ، إضاءة موحية معبرة توحى بعلامات المستقبل وترهص به ، كما نرصد للمخرج قدرته على الانتقال السريع للمشاهد ، وتغيير قطع الديكور والدخول إلى المشهد الجديد بعد الخروج من الذى قبله بما يشبه طريقة المخرج السينمائى فى التغيير والانتقال من لقطة إلى لقطة أخرى . كما نلاحظ أن الممثلين حاولوا فى أدائهم منذ بداية العمل المسرحى وحتى نهايته ، أن يعبروا عن أنفسهم فوق الخشبة وكأن ما يمثلونه تعبير عن الواقع الذى يعيشونه .

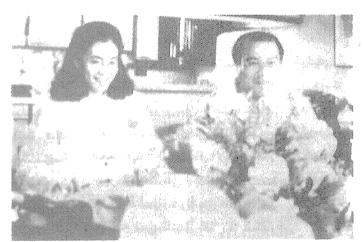
لقد عبروا جميعا بقدر عال من الصدق عن هذه الأدوار ، ليقدموا لنا عملاً مسرحيا دافئا ، ومناخا مسرحيا نحن فى أمس الحاجة إليه ، وهذا يعود — فى ظنى — إلى أداء الفنانين المسرحيين جميعا المشتركين فى هذا العمل : فاطمة جاد ورجائى فتحى وفيفى ابراهيم وحلمى الصباغ وأحمد عوض ومحمد لا شين ومحمدى عبد العال وعلى عمرو وعبد الرحمن صبح وغيرهم بقدر عال من الصدق ، وقدموا لنا عملا مسرحيا دافئا ومناخا مسرحيا نحن فى أمسِّ الحاجة إليه .

إن المخرج أحمد عبد الجليل يخطو خطوات جادة نحو تقديم مسرح سيكون له دوره فى الحركة المسرحية المصرية المعاصرة .

ولا شك أن هذا العمل مدين بظهوره للمسئولين عن الثقافة فى المنصورة وعلى رأسهم ابراهيم غراب .

خالد حجازى

أسبــوع الفيـلم اليابانى



● لقطة من فيلم «بيت من رمال» للمخرج جونتينشى سوزكى

فى أسبوع الفيلم اليابانى الذى أقيم بالإسكندرية هذا الشهر (نوفمبر) ، تستطيع أن تفصل بين أفلام الأسبوع وتقسمها إلى قسمين الأول .. سينما الإبداع ... التى تعمل جاهدة على ترويض الوعى ومزج العناصر المركبة لعمل فيلم جيد لا تتخلى فيه عن الترفيه مع الحرص على خدش منطقة الوعى لديك وإثارة حفيظة التساؤل بداخلك عن دورك فى الحياة ومعنى وجودك . وهناك عوامل مشتركة فى أفلام القسم الأول تستبق وجود سمات أسلوبية متفردة بين مخرجيه وهم من جيل الشباب الذى تعوّل اليابان على وجودهم فى

التأسيس لهوية خاصة ، ولاتنسى أيضاً أن تستفيد منهم فى محاربة جهاز خطير أثر على معظم الفنون اليابانية - التليفزيون - وترصد لهم ميزانيات خرافية لهذا الغرض ، مشروطة بأمور ليس مجالها الآن ومن هؤلاء المخرجين - **جونتيتشى سوزكى** - صاحب فيلم **(بيت من رمال)** والمخرج - **كازيوكى إزتتسو** - وفيلمه **(سنن كونية)** موضوع الفيلم حياة موظف فقير سعيد فى حياته المنظمة بدقة ، يحصل هذا الموظف على فرصة لتحقيق حلمه الوحيد وهى الحصول على مسكن ، والشركة التى تبنى مساكن نموذجية فى حاجة إلى أسرة تسكن هذا المنزل لمدة عام وتحصل عليه فى نهايته بشرط أن تستقبل كافة الزوار للمعاينة والاستفسار .

وتتحول حياة الموظف وأسرته إلى جحيم ، فطيلة عام يأتى الزوار بمختلف أفكارهم وانتماءاتهم : (مجانين - مرضى - عجائز - عشاق) ويتحول الرجل وأسرته إلى آلات بشرية تتعامل مع الزائرين بنمطية ويتم التحول إلى الآلية فى معظم مشاهد الفيلم بعفوية شديدة تتنبأ بمصير الإنسان تحت هيمنة الآلة فى المجتمعات الرأسمالية التى يتحول فيها المواطن إلى نموذج لنجاح تجربة أى إلى (فأر معامل) .

● بطل فيلم «سنن كونيه» للمخرج كازو يوكى ازيتسو

يستخدم الفيلم زوايا التصوير والديكورات لخلق دلالات وإنتاج معان محددة ، هناك مثلا : مشهد يتكرر مرتين : الأب الموظف وابنه المراهق فى المنزل الجديد وبينهما مساحة من الشجر الأصفر والدخان وحوار بارد جداً ، وتظل هذه الأسرة تعانى من حالة الفقدان هذه إلى أن يفيض بها الكيل ، خاصة مع هذه التصرفات البذيئة من الزوار ، ومنها مثلاً - رجل مسن يأتى ليموت ويكتب وصيته بأن يقام الحداد فى المنزل ، ويقف الموظف وأسرته وأهل المتوفى لتلقى العزاء ، ويؤدى ذلك بالإبن فى النهاية إلى الانضمام إلى جماعة متطرفة لاتعرف للحوار معنى وتستخدم القوة والإرهاب لفرض أفكارها على الناس . وهكذا تعيش الأسرة فى تنازلات مستمرة وصراع مرير لن ينتهى سوى بانقضاء العام ، ولكن لايطيق صبرا ، فيقرر العودة لحجرته فى مشهد النهاية ، حيث يقف منتظراً دوره فى استخدام دورة المياه ، وكأن المخرج يرى أن الرأسمالية التى تفشت فى العالم بنظمها الجديدة ، نستطيع نحن البسطاء التمرد عليها والانتصار على قوانينها .

ـــ سنن كونية ـ جغرافية الحلم ـ

يؤكد هذا الفيلم أن هناك جغرافية

طبيعية لممارسة الحلم وحدوداً يصعب تجاوزها ، كما أن هناك ضغوطا تتسلط على الحلم ، وليس الأمر تسلط دولة أو جماعة إرهابية ، إنما تسلط مناخ اجتماعى معين ، وبطل هذا الفيلم تمرد وحقق جزءاً من أحلامه ، وهو أن يصبح رجلا مشهوراً ، فدرس تصميم الأزياء وعاد ليحقق حلمه له ولأهله شركاء الحلم ، فيقوم بتحويل مصنع والده إلى مصنع عالمى ، ولكن هذا كله يتفتت على صخرة الواقع فى النهاية .

كل أهل المدينة يحلمون ، ولكن ليس هناك معايير أو أهداف واضحة ، فمثلا يحلم عضو العصابة بإنتاج ملابس رخيصة لدافع قديم ، هو أن حبيبته عيرته بملابسه الرثة ولكن بعد تحوله إلى رجل مهم فى المجتمع لايتخلى عن شيئين حلمه وانتمائه لمهنته ، فقام بسرقة تصميمات بطل الفيلم ونسبها لنفسه . وتجمع أروع مشاهد الفيلم بين لصّين فى معركة على ملكية التصميمات المسروقة ، وقد نفذ المشهد فى مساحة من الخضرة ، وبعد المعركة كانت قد تكسرت الأعواد الخضراء ووقف اللصان وقد كساهما الوحل وتحولا إلى حشرات ضارة تقتل الخضرة والجمال .



● لقطة من فيلم «خالى هوراسان» للمخرج يوجما ياما دا

أما القسم الثانى فهو سينما التراث والسياحة . ومنها فيلم (الخال هوراسان) عمل حيوى ويستطيع أن يقيم علاقة مع المشاهد خاصة أن بطليه طالب مثالى وسكير جوال والطالب خجول لا يعرف كيف يحدث فتاته والسكير لا يعرف لحياته معنى سوى اللهو والخمر . غير أن هذا الفيلم وقع فى شرك التسجيلية . أماكن التصوير كلها نفذت فى متاحف اليابان وحدائقها ولذا يشعر المشاهد باغتراب تجاه الصورة ويحاول جاهداً فى البحث عن خيط يصله بها دون جدوى .



شمس الدين موسى

الركض بين اللازمان واللامكان
فى رواية الأفيال لفتحى غانم

نجح الروائى « **فتحى غانم** » فى رواية « **الأفيال** » فى أن يقدم مفاجأة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى والمفاجأة فى الرواية تتمثل فى عنصرين الأول المناخ أو الوضعية التى قدم فتحى غانم خلالها شخصياته . والثانى المضمون الذى تقدمه الرواية ، والذى يتمثل فى تناول الكاتب لقضايا معاصرة يتناولها من خلال تقديمه لشخصيات جديدة عما قدم من قبل ، ومع جدتها داخل الرواية إلا أنها لم تضف جديداً على عالم « **فتحى غانم** » الروائى . فهى عينات من تلك النماذج التى تعيش على سطح المجتمع المصرى كتاب المسلسلات ، والزوجة التى تعمل مشرفة بأحد الفنادق ، والمحامى .... إلخ .

وفى رأيى أن أهم ما تناولته الرواية يتمثل فى قضايا الإرهاب والتنظيمات الأصولية الإرهابية فى مصر ، وذلك هو ما لم تتعرض له أو تتناوله رواية مصرية قبل (**الأفيال**) فى هذه الفترة من تاريخ مصر السياسى . وإذ كان الكاتب قد اعتمد فى ذلك على التسجيلية إلا أنه كان من الجزأة بحيث يكشف ماتم خلف الكواليس ، خاصة كيفية تكوين التنظيمات ، والغرض منها ، والعوامل التى أدت إلى وجودها فى مصر حتى استحفل دورها . وكان « **فتحى غانم** » فى ذلك يمثل الكاتب الذى يرصد عيوب المجتمع ومواطن الداء بداخله دون أن يتخذ من المباشرة أسلوباً للوصول إلى القارىء ، أو التوجه إليه . كما لم تقف الرواية عند مستوى العرض والإدانة . بل إن أبطال **فتحى غانم** ، الذين أسماهم (**الأفيال**) **كانوا يمثلون عالماً منقرضاً . تجمعوا مثل الأفيال ، عندما أحسوا بدنو نهاياتهم ؛**

عرض المؤلف أبطاله على رقعة شطرنج مجهولة ، ولم يقدمهم فى حالة تصارع او تنافس مادى حول شىء ، بقدر ماقدمهم فى حالة من الاسترخاء ، حتى أن بطل الرواية « يوسف منصور » الذى كان أكثرهم انجذاباً نحو حلبة الصراع ،

أو رقعة الشطرنج ، فلقد وصل كفيل مهزوم فى الساحة الحقيقية ، فى بلده ومجتمعه ، وبين أفراد اسرته ، وإن لم يعترف بهذا فى البداية ، لكنه سرعان ما يقتنع بضرورة قضاء الوقت على طاولة الدومينو محاولاً أن ينتزع لقب أحسن لاعب ، أمام فلول الأفيال المهزومة ، والتى لم تجد لها مكاناً فى النهاية إلا حول طاولة الدومينو أو فى ملعب الكروكيه . ولقد استبدل أبطال الرواية بلعبة المؤلف المفضلة ـ الشطرنج ـ لعبة أخرى لاتحتاج إلى ذكاء كبير هى لعبة الدومينو . وذلك يبين ما وصل إليه هؤلاء فى تلك البقعة المنعزلة والمجهولة .

جميعهم من اللاعبين القدامى ، ولم يملوا اللعب وإن اختلفت أصوله وأدواته ، فلقد كانوا طوال الوقت يلعبون ويتبارون ، وتحول كل منهم إلى لاعب يمارس أساليبه المختلفة لإقناع **يوسف** الذى أراد فى لحظة ما أن يعود إلى مصر ثانية . لكى ينقذ ابنه « **حسن** » من السجن المؤبد بعد أن أدين لاشتراكه فى إحدى قضايا الإرهاب ، التى قتل فيها الدكتور **أبو الفضل** عميد كلية الحقوق بواسطة جماعة من الجماعات الإرهابية الدينية .

المكان ـ بقعة مجهولة تشغل شركة « **د . س** » السياحية جزءاً كبيراً منها ـ أقامت عليها تلك الاستراحة السياحية الكبيرة التى تضم فندقاً وبهواً ، وصالة دومينو وملاعب كروكيه ... إلى جانب منشآت أخرى لراحة النزلاء الذين يأتون إليها من جميع أنحاء العالم للراحة والاستجمام بعد عناء الحياة .... ومن شروط مؤسسة « **د . س** » ألا يعرف النزلاء موقع المؤسسة على خريطة العالم ، فيظن البعض أنها فى الصحراء ، ربما صحراء نيفادا أو الصحراء الكبرى ، أو أية صحراء أخرى ..... والعاملون بالمؤسسة أيضاً لا يعرفون موقعها الحقيقى ....

الزمان ـ ليس له تحدد واضح ، فمنذ حضر النزلاء ، وهم لا يعرفون . موقعهم من الزمن ، فالأيام غير محدودة والتقاويم غير موجودة ، ولا يوجد من يستطيع تحديد أى تاريخ ، مثلما لا يوجد من يستطيع تحديد موقع تلك الاستراحة السياحية الفخمة من خريطة العالم .

ويعلن اللواء **الحوت ليوسف** ، وهو واحد من الأفيال ـ حيث كان يعمل مديراً للمباحث فى مصر ، وأتى للاستراحة بعد أن استغنت عنه الحكومة المصرية لفشله الذريع فى مقاومة الإرهاب فى مصر ـ أن شركة « **د . س** » السياحية صاحبة المكان هى فى الحقيقة وكما أيقن من تحرياته التى قام بها ليست إلا مؤسسة مخابرات على مستوى ـ وصفه **الحوت ـ** بأنه رهيب ويفوق أى خيال . إنها ليست إلا معملاً لأبحاث عينات من البشر بعد أن تزعزعت ثقة أصحاب السلطات فى المبادىء والشعارات السياسية ، وأصبح لا يوجد أمل فى السيطرة على الناس بعد أن فشلت الديمقراطية وسياسة الاعتماد على الدين ، وأصابت الشيوعية الأزمة ، ولم يعد هناك مفر من استخدام الأساليب العلمية والتكنولوجية الحديثة التى تعتمد على دراسة الإنسان .... ويقول اللواء **الحوت** :

« نحن هنا عينات من لبشر اختاروها للدراسة والتحليل هذا هو الهدف ، ولسوف نبقى هنا حتى تنتهى هذه الدراسة إلى نتيجة . اننا لسنا أكثر من فئران أوخنازير هندية يستخدمونها فى المعمل .. »

وبينما يرى اللواء الحوت ذلك ـ إلا أن أياً من الآخرين يشغل نفسه

بتلك المسألة ، فكل من أفراد المجموعة لم يشغله شيء من الماضى إلا يوسف منصور » . وبذلك اشترك معه فى طرح جميع ما كان يشغله ، أوداب على مناقشته فى أمر ابنه « **حسن** » الذى سجن بسبب الجريمة التى اشترك فيها . وسرعان مايتحول - فى ذلك العالم - رجل المباحث إلى محلل سياسى يرى أن السلطة فى كل الدول واحدة ، إنها نفس السلطة سواء كانت فى واشنطن أو فى موسكو أو فى برلين .

وعندما يصل « **يوسف** » إلى الاستراحة يعرف من « ميرزا الفلكى » وهو من سلالة الطبقة الغنية التى طاردتها ثورة يولية ، ونزعت نفوذها السياسى والاقتصادى أن النزلاء هنا أغلبهم شخصيات غير عادية ، وحضورهم إلى هذا المكان يعنى أنهم مروا بظروف غير عادية ، لكنها تختلف من شخص إلى آخر . ومنذ البداية يكون ارتباط البطل **يوسف منصور** باللواء **الحوت** الذى يبادر لكى يفك له الكثير من الطلاسم المحيطة به . ويتجاوز ذلك إلى مسائل أخرى تخص حياة يوسف الخاصة وأسرته ، وذلك بعد أن يقنعه بالابتعاد عن المنشآت الخاصة بالإستراحة ، أو الذهاب بعيداً وسط الصحراء خشية المراقبة والتصنت .

وتلك بداية المفاجأة التى جعلت من المكان الذى تصوره « يوسف » سبيلاً للراحة ، شيئا آخر ، تحول أمامه إلى حلبة صراع أخرى عمادها فك طلاسم حياته المتعددة ، وإدراكه لحقيقة الشخصيات الموجودة حوله ، وكلما انفرج سرٌّ زاد شغفه بضرورة فك بقية الأسرار حتى يتحول بذلك سجن ابنه إلى أكبر لغز ، يجب عليه أن ينهيه بأكبر سرعة اعتماداً على معونة اللواء **الحوت** بعد اعترافه الأخير ، فهو المسئول الأول عن تحريك الضابط « **زياد الأسمر** » نحو انتمائه النهائى إلى الجماعات الإرهابية التى سلمت له مقودها ، والتى عن طريق إحداها جُنِّد « **حسن يوسف منصور** » ، وكان زياد الأسمر هو المسئول عن حسن يوسف ، وعن جريمة قتل الدكتور أبى الفضل عميد كلية الحقوق الذى سجن بسببها حسن الابن الوحيد **ليوسف** ، والذى تحطمت حياته بسببه . تحول الجميع أمام **يوسف** إلى ديناصورات جديدة أو افيال على رقعة الشطرنج ، بل إنهم كانوا أفيالاً وتحولوا الآن إلى مجرد لاعبين للدومينو يرددون مع خليل عبارته المأثورة « **يا أهبل من عليها ترلم ترلم .. ترلم** » .

لقاء **يوسف** باللواء **الحوت** هو البداية .. بداية الاكتشاف وتحديد الرؤية ، لكن بعد أن أصبح حسن ليس ابنه بتحوله إلى شخص آخر يتهم أباه بالكفر ، وأمه بالكفر والتبرج ، ويتبرأ منهما إلى يوم القيامة . ويرى أن السجن أحب إليه مما يدعوانه إليه . ويزداد الاكتشاف وضوحاً بعد كل لحظة يعيشها « يوسف » فى تلك البقعة الخارجة عن الزمان والمكان . والقضية ليست عبثاً ، فهناك قوى غيبية أومتيافيزيقية أو كونية تحرك جميع الخيوط لكى تقع مثل هذه الأحداث ، وهذه القوة عمادها المباحث والتخابر ، وتشابك العلاقات فى تلك البقعة المجهولة .

وفى أماكن أخرى يسرد المؤلف أمامنا تاريخ يوسف منصور كله منذ أيام طفولته والصور المختلفة لحياته الطفولية مع أبيه قبل أن يموت ، وأمه كوثر هانم ، وعلاقة أبيه بجارتهم « فاطمة هانم » وعلاقته هو بزوج أم لطيف صبرى ، الذى تزوج أمه منعاً للإشاعات ، وتنفيذاً لأوامر أخيه الشيخ عبد السلام صبرى شيخ الجامع الأزهر ، عندما كانوا يقيمون

متجاورين فى حى جاردن سيتى ، بل إن يوسف يفاجأ بأن **آدم ريشفسكى** » وهو أحد النزلاء فى ذلك الموقع الخارجى عن حدود الزمان والمكان ، والذى قال عنه اللواء **الحوت** إنه يهودى وأسلم على يد **الملك فاروق** ويعرفه ، بل إنه يعرف شيئاً غير قليل عنه ، وعند هذا تقع المفاجأة الثانية ، وربما يكون ذلك هو السبب الذى يجعله يتراجع عما اعتزمه عندما قرر العودة إلى مصر ثانية من أجل إنقاذ ابنه من السجن ويدور الحوار التالى بين « آدم ريشيفسكى » و**يوسف** . يقول آدم :

- لقد مضى وقت طويل نسيت فيه كل شىء .. ولم أعد فى حاجة إلى أن اتذكر .. أنت تعرف أن أيامنا هنا تمضى فى اللعب ، لا يعرف لليوم اسم ، ولا للشهر اسم ، ولانذكر السنة ، ولا نهتم بالمواقيت والفصول ، ولكن مجرد أن رأيتك ظننت انك تعرف العبرية ، وسألتك لكنك قلت إنك لاتعرفها .. وتذكرت على مهل أنك لم تفهم كلمات بسيطة من العبرية . كلمات عاطفية مثل :

« انى اوهيفيت اوتخا »

وابتسم آدم وسأل يوسف :

- أتعرف معناها ؟

تمتم يوسف فى دهشة

- لا !!

قال آدم باسماً بصوت مبهم

- كانت جابى اشكنازى تقولها لك يوما ما .. قبل أن تضحيا بحبكما من أجل اسرائيل .

أطرق آدم برأسه لحظة وأغمض عينيه ثم فتحهما وصوبهما إلى يوسف .. أضاف والحزن فى عينيه لمعة معاتبة باردة .. قال :

- ضحيتما بحبكما

همس « يوسف » فى دهشة

- أنا لم أضح .

قال آدم فى هدوء مريب

- هى ضحت وهى تعلم .. وأنت ضحيت ولا تعلم .

عند ذلك وجد **يوسف** نفسه محاصراً وقد أحبكت عليه الحلقة من كل ناحية . استعاد قصة حبه للفتاة اليهودية الجميلة المهاجرة من الإسكندرية مع أسرتها فى بداية الأربعينيات عندما ركز المحور هجومه على الاسكندرية . هاجرت أسرتها إلى القاهرة خوفاً من الألمان ، وبعد فترة هاجرت أسرة **جابى اشكنازى** إلى اسرائيل ، وتلاشى ذلك الجانب من حياته . وكان قد نسى أنه كتب عن حبه لهذه الفتاة الجميلة عبر قصة قصيرة ذكر بها طرفاً من حياته معها .

وسرعان ماتتراخى مقاومته لذلك المكان المجهول ، والذى عزم على أن يأتى إليه من أجل الاستجمام والراحة . لكن فى البداية عملت أحاديث واعترافات اللواء **الحوت** كمنبه شرطى ظل يحفزه لفترة على ضرورة العودة لإنقاذ « **حسن** » من السجن ، برغم أن **حسن كان قد هجره وانتمى إلى جيوش الله كما يعتقد** . **كما أن علاقته بزوجته** « **زينب** » كانت قد تدهورت بعد أن ذاب حبهما فوق صخرة الحياة ، فهجرته بعد ضياع « **حسن** » ، وكانت مشورة صديقه « مراد » لقضاء تلك الإجازة التى بدت فى النهاية أنها ستكون طويلة ، فهو تعب ومرهق ، وجميع مادار حوله فى المكان كان يستفز فيه حالة الإرهاق والشعور به ، خاصة كلما استعاد مرارة الأيام الماضية ، حيث كان يظن أنه لن يستمر هناك ، ولقد جاء وهو يحس بالغربة ، لكنه أصبح الآن اليفاً ومألوفاً لعدد غير محدود من رواد

المكان . وكانت تلك الأحاديث بمثابة الجدار الذى سقط أمام عينيه ليكشف له الواقع وماغفله منه ، ومن ثم كان لابدله أن يمر بحالة من الصراع والألم الشديد قبل الوصول إلى التطهر المطلوب .. وقبل أن يحدث الاندماج ، أى قبل الدخول فى الفردوس .

ولعل القارىء المتأنى للأفيال يجد نفسه ف النهاية محاصراً بعدة

ملاحظات هامة وفنية .

٢١ ١ ــ الرواية - الأفيال تنتمى لذلك النوع من الأعمال الذى تدور احداثه حول وجود شخصية واحدة - البطل - فهى رواية البطل الواحد ، وتدور حول وجوده وازماته مع بقية الشخصيات . والكاتب لم يتبع فى سردها الأسلوب التقليدى ، بل إنه كان يلقى الضوء على اية مساحة يرى وجوب التوقف عندها ، دون اتباعٌ للتسلسل الزمنى .

٢ ــ ثمة تشابه كبير لا يمكن أن يخطئه من تتبع اعمال « **فتحى غانم** » بين كل من شخصية **يوسف** ، وإحدى الشخصيات الأخرى التى رسمها « **فتحى غانم** » فى مرحلة سابقة . فيوسف فى الأفيال يتشابه مع بطل رواية « **الغبى** » التى نشرها الروائى أوائل الستينيات ، فهو شخصية ليست مبادرة ، ويتوقع دائماً أن يكون تحت تأثير الأفيال . وموقفه من زوجته زينب أو من ابنه حسن يعبر عن ذلك . وكذا موقفه من « **مراد** » صديقه الذى عرض عليه الهجرة إلى تلك البقعة النائية - مقبرة الأفيال - يؤكد ذلك أيضاً ، ، فضلاً عن موقفه من اللواء **الحوت** وبقية الأفيال - أو الديناصورات .

٣ ــ وهناك ملاحظة هامة جداً تتمثل فى ذلك الحضور الدائم أو المستمر للمؤلف فى الرواية . ولعل البعض يتفق مع هذه الملاحظة التى ربما تتأكد فى أعمال **فتحى غانم** الأخرى . فالمؤلف - أو الروائى - موجود دائماً وراء شخصية من شخصيات عمله الفنى . وقد تكون تلك سمة من سمات أعمال **فتحى غانم** ، وهو ما يجعل البعض يضع أعماله داخل دائرة الأعمال التى تعبر عن التجارب الذاتية ، مما يشكل أحد عيوب روايات **غانم** ، لكنى لا أرى فى ذلك عيباً ، وهو ما يعود إلى تشابك الرؤى والتركيبية الشديدة فى أعمال **فتحى غانم** . **وأهمية القضايا التى تطرحها ، والمضمون الذى تدعو إليه .**

٤ ــ **يلاحظ بوضوح شديد أن** (**الأفيال**) تزخر بالآراء السياسية والفكرية مثل آراء « **ميرزا الفلكى** » الذى أورد الكاتب رؤيته على لسانه فيما يسمى بالطبعة الجديدة ، أو طبقة البترودولار التى أعطاها وصف الدورة التى تأكل كل شىء قديم دون أن تضيف جديداً . فهم يحلمون بوراثة الأغنياء القدامى دون أن يعانوا مهاناتهم ، من جعلهم يفسدون كل شىء ، إلى جانب آراء اللواء **الحوت** حول التعاون بين أجهزة المخابرات المختلفة ، وتجاوز ذلك بالتنظير لمسألة الديمقراطية والمذاهب السياسية المختلفة .

وفى النهاية - فإننا نرى أنه على الرغم من كثرة التفاصيل التى أحاط بها الكاتب شخصياته الأساسية - إلا أننا رأيناه يوضح لنا موقفه من قضية الإرهاب والجماعات الإرهابية وكيف تتكون وعملية التواطؤ التى تتم من أجهزة الأمن فى أثناء نمو تلك الجماعات وتدريبها وتسليحها ، والهدف من تركها تنمو وتقوى واضح كما جاء على لسان اللواء **الحوت** . لكنه يقول أيضاً - إن الإرهاب ليست له حدود ، ومادام قد سمح به فمن الصعب السيطرة عليه ، فهو يُغرى رجال البوليس بممارسته ، وممارسة الزعامة التى يفتقدونها . غير أن

الكاتب لم يطرح الديمقراطية - صراحة - بديلاً عن الإرهاب .

إن ما دار بين شخصيات الرواية - **الأفيال** - من مناقشات سياسية لم تتجاوز وضعيتها ، وظلت مجرد حوارات تدور بين الأفيال بعد أن تركوا حلبة الصراع الحقيقى ، وجلسوا مستمتعين بالاسترخاء على طاولة الدومينو أو ساحة ملاعب الكوركيه ، مرددين مع **خليل** عبارته المأثورة . . « **يا أهبل من عليها ترلم . . ترلم . . ترلم** » .

وحقاً فنحن نرى كم كانت تلك العبارة الأخيرة العبثية فى نفس الوقت تنطبق على « يوسف » كما تأكد هو من ذلك بعد لقائه **بآدم ريشفسكى وفاطمة هانم** ، التى كانت لا تزال تحتفظ بعصا أبيه حبيبها الذى لم تنسه رغم طوال السنين ، مما جعله يزداد لها إكباراً - **فـزينب** لم تحتفظ بحبـه مثلما تحتفظ **فـاطمة هـانم** بذكرى أبيه ، فهى لم تتزوجه ، ولم تطلب منه ذلك . حقاً كان **يوسف** كما يقول المؤلف « أهبل من عليها » . وكم كان بقية الأفيال يمثلون ويتمثلون تلك العبارة التى كانوا يتلقونها بود ولا مبالاة فى تلك البقعة النائية الساقطة من حساب الزمان والمكان .



الداخلى طه

« مقامات الفقد والتحول
تعدد الرؤى / توحد القصد

رواية « **مقامات الفقد والتحول** » تتعرض لعالم متباين اشد التباين ، زاخر بالأحداث والوقائع ، ملىء بالمواقف والشخوص الغنية بزخمها وإيقاعها المتوثب والفاعل على درب الحياة ؛ فلا بطء ولا تباطؤ ، إنما هى الحركة الديناميكية تدفع بهذه الشخوص إلى اقدارها المرسومة ، وخطاها الموجهة سلفا .

لا يملك الكاتب ــ إزاء هذا ــ إلا أن يدع هذه الشخوص تندفع أوتتدافع ، من تلقاء نفسها ، تحقق ذاتها ، تكتمل وتتكامل فى نسيج من العلاقات والمواقف التى لا رابط بينها إلا البناء التفكيكى ــ لا التركيبى ــ كما يتوصل الدكتور رمضان بسطاويسى ، فالرواية ــ بناءً ــ ومضات ضوئية كاشفة تتسلط مرة هنا ومرة هناك على مساحة واحدة محددة ومحكمة تشير للحبكة الروائية والوحدة المكانية .

مع أن خط النمو الرأسى بالأحداث مفقود بالمرة ، والافتقار إلى حدث رئيسى ينمو ويتصاعد إلى ذروته ماثل كل الوقت ، إلا أن المواقف المتناثرة المستقلة التى تنهض عليها هذه الرواية تمثل ــ فى النهاية ــ وحدة عضوية متماسكة تتجاوز الأبنية الروائية التقليدية السائدة . وأول ما يجبهنا من هذه المواقف مقام القرب :

« **لا يشهد المقام إلا من استقام ، ولا تحصل المحبة إلا بعد حصول اليقين ، فعليك بدين الحب انّى توجّهت ركائبه** » .

مقام يمثل ــ من خلال توالى أحداثه ــ طقوس الموت وظهور الكرامة والدفن ومردود هذا كله على اهل القرية على اختلاف مستوياتهم وتوجهاتهم ، كما يذهب الدكتور مدحت الجيار :

من خلال الاحتشاد لهذا الموقف ــ تصويراً ــ يتشكل لدى المتلقى طريقان يشتتان انتباهه ويتنازعان استغراقه لكنهما يصنعان ــ فى النهاية ــ شكلا من اشكال التقابل المستهدف .

طريقان متغايران كل التغاير ، متباينان كل التباين : طريق الروح ، وطريق الجسد

الأول مضئ وارتقاء وأبد ، والثانى تراجع وتدنٍ وتوقف

هل كان الروائى **سعيد عبد الفتاح** الحاضر الغائب إبان عملية الاستغراق الإبداعى يعى قيمة هذه البنية الفنية فى مستهل روايته **« مقامات الفقد والتحول »** ؛ عندما يرسم هذه المقابلة الفيزيقية : الجموع الهادرة التى تحمل نعش **الخواص** فى جلبة وصخب وإعلان ، بل وتشهير فى طريق صاعد مكشوف وواضح ، فى مقابل الفرد **« السكرى »** وهو يتراجع بالبنت لطيفة فى استخفاء وتستر ، دون جلبة أو صوت بعيداً عن الأعين فى طريق هابط متدن ومنته بحجرته المغلقة غير المكشوفة كسجن ألحياة .

إنه الارتقاء مقابل التدنى ، لكنه ليس ـــ أبدا ـــ الجنس رمزاً للتواصل والديمومة ، مقابل الموت رمزا للانقطاع والعقم .

تنسحب الافتراضات سلفا وتبقى الحقيقة التى تقبل كل الاحتمالات الممكنة والتفسيرات المقبولة ، وتستجيب لكل الرؤى ووجهات النظر المختلفة ؛ فالشخصية المحورية « **صالح الخواص** يفجر بموته قضية الولاية كما يشكل بحياته وملابسها من ملابسات إشكالية موقف الآخر منه ومدى انجذابه أو نفوره .

والكاتب عندما يشكل هذه الشخصية يضعها فى هالة من الضبابية ويضفى عليها غلالة من الغموض الساحر ، لهذا تبقى حقيقته عرضة لكل الاجتهادات الممكنة ؛ فهو رجل بسيط للغاية يمتهن صناعة الأوعية من الخوص ، لا يفوته أن يقرن العمل بالعبادة ؛ تعمل يداه بدربة ومهارة وإتقان فى حين يلهج لسانه بتلاوة الأوردة المعهودة والأدعية المأثورة ، وكل فعل عنده له ورده ، كما أن لكل حرف ورده أيضا هو مزيج متناصف من قدرين متساويين . قدر من الأخذ بالأسباب وقدر من التوكل المفضى إلى التسليم ، لا يطغى جانب على جانب . فإذا غلب جانب الدين ـــ للحظة ما ـــ فلصالح الدنيا ، وإذا غلب جانب الدنيا فلصالح الدين . كلاهما يمسك بتلابيب الآخر ، لكنهما ـــ فى النهاية ـــ يشكلان كفتى ميزان والشيخ صالح الخواص يضع قدما فى الأولى وقدما فى الأخرى ، يراعى هذا طول الوقت ويحرص عليه كل الحرص فيتحقق له الاعتدال ويستقيم له الطريق ، فإذا كان هو المشغول بأوردته وأدعيته وعالم الخلاص والقرب هو أيضا المقيد بزمانه ومكانه ، ولهما عليه ـــ كما لهما على غيره ـــ سطوة الإلزام والخضوع للأحكام ، هو ينجذب لأشعار توفيق الطويل بنفس القدر الذى ينجذب فيه لأوراده وأدعيته وكأنها امتداد لها ..

قد يتلقى هذه الأشعار بتأويل نفسه ويطوعها لمرام ومقاصد ، وقد يمضى بها فى دروب نائية ومسالك غير مطروقة ، بعيدة عن مراميها الظاهرة ومضامينها القريبة ، لكنه ـــ مهما كان هذا أو ذاك ـــ فى حاجة إلى هذه الأشعار كما هو فى حاجة إلى أوردته يقبل عليها بنفس القدر من الانجذاب ، لا يجد تغايرا فى المشرب ولا تعارضا فى القصد .. الكل صدق وذوب وفناء .

هو يطرب لأشعار توفيق الطويل ويهتز شوقا عند سماعها . سأله سامبو يوما : لماذا لم يحضر توفيق الطويل مجلسك يا عم الشيخ صالح . ورغم أن سامبو أدرك – بعد فوات الأوان – أنه جاز منطقة لا يحق له جوزها فقد أجابه شيخه : ـــ الوصال بينى وبينه لا ينقطع .

هكذا يترك الكاتب كثيراً من المواقف مفتوحة ، تحتمل أكثر من

احتمال ، وتخفى خلف الظاهر باطناً أو تظهر من وراء الباطن ظاهرا .

و إذا كان الكاتب قد مضى بعيداً برافد آخر من الروافد وأعطاه بعداً خاصا فذلك لأنه يرى فى سامبو إمكانية أن يكون امتداد للشيخ وهذا يستدعى رصد كل التداعيات بعد موت الخواص وانعكاسها على شخصية سامبو ، ولهذا ترك لهذا الرافد أن يتعمق ويتقدم على غيره من الروافد المواكبة .. **زين نصار** قبل الفقد تتكبل طباعه بل قد يتصرف بأريحية بتأثير خفى صادر من الشيخ **الخواص** وكأنه مدفوع بقوة سحرية أو كأنه فقد الإدراك والتمييز ، فيزوج ابنته من هذا السامبو الذى لا يعرف أحد له أصلا ، الذى لا راح ولا جاء ، مجرد تابع أو أجير أو خادم فإذامات الخواص وتلاشى تأثيره انطلق المارد من قمقمه فعدا على سامبو ، انتزع منه الزوجة والبيت والأرض وتركه شبه مخبول فاقد الاتزان يقطع القرية طولا وعرضا يثرثر بما لا يعى ويهذى بما لا يعقل ، فهل الوصول بسامبو إلى هذه الحالة يعتبر إسقاطا ذكيا على حالة الإنسان المصرى البسيط بعد نكسة ١٩٦٧ حيث يربط الكاتب بين هذه النهاية الحزينة لسامبو ، وبين انتهاء الرواية فى يوم حزين ايضا وهو يوم ٥ يونيو .

كل الروافد الأخرى التى نأت بعيدا ، أو قريبا من هذا الرافد ، قد عادت تتناوب القرب والبعد فيما بينها .

رافد **السكرى ولطيفة** وإن كان قد انقطع بموت لطيفة حرقا فى حجرة **السكرى** بعد التواصل.إلا أن السكرى يمضى به بعيداً لنعرف أنه **ابن زين نصار** سفاحا من مزيونة بائعة الطماطم ، وأن **اولاد عجور** أقسموا أن يجعلوا من هذه الحكاية نهاية **لزين نصار** الذى كان وراء سقوط ابنهم **على عجور** فى انتخابات مجلس الأمة .

ورافد **سميحة وحنفى الخطيب** . رمز للعقم وارتباطه بالخرافة يعود به الكاتب وقد ارتسمت الفرحة — لأول مرة — على وجه **سميحة** بعد انقطاع العادة الشهرية واقتراب الأمل بعد أن شقت المقابر فى غبشة الفجر ، وخطت فوق ثعبان ميت سبع مرات ، وغطست فى بئر مهجورة ومسكونه ثلاث مرات .

ورافد زوجة **احمد الدكماوى** المضروب على يافوخه يأتى به الكاتب فى ثورة التلقى عضا وهو يقود زمرة من الأولاد وفى أيديهم الأغطية النحاسية . يرددون على إيقاعها خلف : **يا بنات الحور الحور سيبوا القمر للنور ، يا بنات الحور الحور سيبوا القمر يدور ، يا بنات الجنة الجنة سيبوا القمر يتهنى ،**

ورافد توفيق الطويل وأشعاره وعلاقته بالشيخ صالح الخواص ، والوصال الذى لا ينقطعُ بينه وبين الشيخ ، وأنه يمثل بمواقفه للتنوير والوعى والإدراك لما يحيط بالوطن من مؤامرات تجره إلى نهاية مخطط لها سلفا .. هذا الرافد يتوقف به الكاتب عند هذه العبارة : **وتناقلت القرية أنباء توفيق الطويل الشاعر أنه أتت إليه أخبار عن الجبهة ولما تأكد .. مات . هذا الرافد من البدء إلى المنتهى تخلل الرواية شاحبا ضئيلا ، ضحلا يكاد أن يغيض ، متقطعا يكاد أن يتوقف .**

روافد كثيرة ، تتفاوت عمقا وطولا ، ترمز لتيارات عديدة الدينى والسياسى والاجتماعى والفكرى ، وهى ، وإن كانت تتباعد أو تتقارب ، تضيق أو تتسع ، تتقطع أو تتواصل تضحك أو تغزر ، إلا انها — فى النهاية — تتواكب وتتعاضد — بوساطة دربة فنية عالية ولغة توصيل خاصة — لتخليق بنية روائية جديدة ، فريدة وجديرة بالاهتمام .

سعد القرش

موعد مع الموت

قراءة فى رواية « التوهمات »

رواية « التوهمات » تأخذ بأيدينا ـ دون تكلف ـ لنقف جميعاً فى المسافة الفاصلة بين الموت والحياة ، فالموتى أحياء . يستدعى الراوى حكاياتهم وأمانيهم وانتصاراتهم . والأحياء على شفا الموت . إنهم معه على موعد ، بقرار من الكاتب . أو لما مر به من تجارب ـ شديدة الخصوصية ـ دفعته إلى رؤية الموت فى كل شىء .

تتكىء الرواية على بعض الوسائل الفنية . فاللغة المقطوفة من الألسنة ، والتى تعتمد عليها الرواية تحمل فى طياتها مخاطرة كبرى ، نظراً لسريانها بيننا ، بما لا يترك للعمل أى قدر من الدهشة ونحن نطالعه ، ثم إن المعاناة الخاصة للمؤلف منزلق آخر قد يقع فيه ولا يخرج منه ، إلا أنه توارى بعيداً ، وكبت آلامه ـ وخدعنا بذلك الراوى الشعبى خفيف الظل ، حيث راح ـ حاملاً ربابته وموته ـ يحكى قصص موتاه ، لدرجة لا يشعر معها القارىء بأنه يقرأ رواية . ولكنه يشاهد الحياة ، وينفعل بها ، ويتفاعل معها ، وتؤكد الرواية أيضاً مدى مرونة اللغة العامية وعدم استعصائها على التكيف مع النسيج الروائى .

ولأن الموت لغز يحاول كل منا أن يفهمه ، أو يقترب منه ، فإن كل كاتب ينظر إليه ـ بعين واحدة ـ فى انتظار ما يمكن أن تتمخض عنه التجربة .. ولعبد الحكيم قاسم تجربة جيدة فى روايته « طرف من خبر الآخرة » . وقد تعرض خيرى عبد الجواد لأزمة نفسية ، فكتب قصته « وقائع موت أمى » عام ١٩٨٥ ، ونشرت ضمن مجموعته الأولى « حكايات الديب رماح » وفى هذه القصة تعامل مع « ما حدث » بحرية شديدة ، ما دام الفن يتطلب ذلك ، لدرجة أنه لا يتردد فى البوح بالخصوصيات المتعلقة بالسيدة أمينة ، كوصف صباها ، وجمالها ، وأنوثتها الفياضة قبل أن يهاجم المرض اللعين .. ففى مشهد أسطورى معبر يقول » .. وكم مرة أغراها الماء

فخلعت ملابسها ورمت بدنها الصغير في حضن النهر ، الذى يعلم ذلك واحد فقط لمحها ذات مرة تستحم ، ولمحها ذات يوم ترمح رمح انثى النعام في السهول وهاله جمالها حين التفتت وراءها فتربص بها ، وصار يتعقبها ، ولما احست بانفلات انفاسها ، وانحلال رجليها كان قد تحول إلى ريح دخلت اول ما دخلت ، إلى صدرها فتكور ، وانتفض لها ثديان يطلان من ثنايا قميصها الصغير فانفتق ، ونظرت فرات نفسها كما فتيات البنادر اللاتى تطل اثداؤهن من غير حشمة . فاحمر وجهها الابيض الشارب حليب الشمس واخضرت عيناها بلون البرسيم . واحمرت شفتاها بلون ثمار الخوخ ، وسار يمشى في بدنها فيرسمه رسماً يسر الناظرين ، ثم كر راجعاً إلى وجهها فكوره وختمه عند خدها واسفل ذقنها .. » .

ولم يتردد المؤلف في إضافة هذه القصة إلى الرواية ، لقرب سياقها من « جو » الرواية ، وهذا التصرف يثير تساؤلاً حول فصول الرواية ، فهى — فيما أرى — لا تتأثر بحذف فصل ، أو إعادة ترتيبها من جديد ، بما يوحى بأنها قصص منفصلة ، وإن كان الراوى – وربابته – قاسماً مشتركاً في معظم الفصول عدا الفصل الأول « وقائع موت امى » لأنه كتب – ونشر – قبل ان يشرع المؤلف في كتابة الرواية .. ويبدو انها أرهقته بما فيه الكفاية ، واثقل الموت – وما يثيره – قلمه ، فاكتفى بتلك الفصول القصيرة ، على ان « يطعمها » بالقصة المذكورة .

لقد كان خيرى واعياً بتعامله الفنى مع التراث ، ممّا اعطاه قدراً هائلاً من الثقة ، وربما الألفة ، إلا انه وقع ضحية لذلك التراث في بعض المواضع وخاصة تلك التى لا تتحمل التكرار او السجع بلا داعٍ ، او التقليد الحرفى للتراث المكتوب ، او – في احيان قليلة جداً – « الاستظراف » في غير موضعه ، وإن كان السجع قد ادى دوراً فنياً في مواضع اخرى كما في هذه الفقرة : (اكله التمساح ، ورايت نفسى داخل قاعة مظلمة ، فلا لها ضبة ولا مفتاح ، هذا ما رايت يا اولادى ، والحكم لله العلى الفتاح)

وتتعاطف الرواية مع المرأة عموماً في إطار يظل فيه الجنس باعثاً ومحركاً ، فهو يلخص عنفوان الحياة ، وانكسار الموت . وفي فصل قصير بعنوان « ولد يموت » يجتمع هذا الثلاثى (الحياة ، والموت ، والجنس) فيسخر سعيد فرجانى من أصدقائه (التلامذة) ويعايرهم بأنه يكسب من عرق يديه ، ولا يأخذ « المصروف » من أهله مثلهم ، وكان الجنس وسيلة أخرى ليثبت لهم انه أكثر منهم فهماً للحياة ويضبطه أبوه مع امرأة على السطح فيسبه ويهدد المرأة بفضحها عند زوجها ، ويضيق الولد بالحياة وينتحر ، وقد تم (ختان) هذا الفصل بالقوة ، ولولا ذلك ما صدرت الرواية .

في نهاية المطاف يتعب الراوى ، اثقلت كاهله الربابة والموت ، فيواجه نفسه – ويواجهنا – بالسؤال : هل تخاف الموت يا من نذرت نفسك لموتاك وغنيت موال الموت ؟ .. وكانت الربابة قد سقطت من يده ، كان يدرك أنها النهاية ، فجلس مستعداً لذلك الضيف الذى طالما حكى للناس عنه ..

س ١٠

بابيت .. والشارع الرئيسى

سينكلير لويس

بعد أربعة قرون كاملة ردت أمريكا الاعتبار لواحد من أعظم كتابها الروائيين فى النصف الأول من القرن العشرين وهو الروائى **سينكلير لويس** أول أمريكى يحصل على جائزة نوبل فى الأدب بعد أن كان **لويس** قد أحيل إلى قائمة الكتاب « غير المقروئين » .

جاء رد اعتبار **لويس** بإذاعة الأنباء عن إعادة طبع أهم عملين له وهما (الشارع الرئيسى) و (بابيت) ليتخذا مكانهما فى المكتبة الأمريكية الحديثة جنباً إلى جنب أشهر الكتاب الأمريكيين مثل **ميلفيل وفرانسيس باركمان وإديث وارتون وثورو ومارك توين** .

ولد **سينكلير لويس** عام ١٨٨٥ فى إحدى مدن ولاية مينيسوتا الأمريكية حيث لايزال مواطنوها يحتفلون حتى الآن سنويا بـ «**يوم سينكلير لويس**» بدأ **لويس** حياته الأدبية بنشر عدة أعمال روائية صغيرة قبل أن ينجز عمله الأساسى : (الشارع الرئيسى) وهى الرواية التى صدرت عام ١٩٢٠ وفيها وجد القراء الذين كانوا قد اعتادوا قراءة قصص الفضيلة والتضحية فى حياة سكان المدن الصغيرة أنفسهم أمام عالم **لويس** الجديد من خلال مدينته الخيالية **جوفر بريرى** التى تصور واقعا مختلفا تماما .

وبعد عامين صدرت **لسنكلير لويس** روايته الثانية الشهيرة (**بابيت**) التى يرمز بطلها **جورج بابيت** الى هذا النوع من رجال الأعمال الأمريكيين الذين يتحدثون بلا هدف ولا يتجزون أى عمل .

غير أن أعمال **لويس** التى حققت مع نهاية عقد العشرينات أكثر المبيعات ، لم تقتصر فقط على تصوير واقع أمريكا من خلال هذه الشخصيات بل انها امتلأت أيضا بالحوارات المكتوبة باللغة الدارجة لغة الحياة اليومية فى مدن أمريكا الصغيرة . غير أنه فى الوقت الذى فاز فيه **سينكلير لويس** بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٣٠ كان قد انحدر إلى طريق الادمان . مما أثر على إمكانياته

الإبداعية وخلال الأعوام العشرين الأخيرة من حياته لم ينشر سوى ٩ روايات أثارت استياء القراء والنقاد على السواء .. وظل هكذا حتى مات وحيدا فى روما عام ١٩٥١ وماتت شهرته معه .

غير أن ذلك لم ينفِ تأثيره على الكتاب الأمريكين فقد اعترف **وولف** بفضل واقعية **سينكلير** على كتاباته . وأخيرا قام **جور ڤيدال** بتقييم شامل للمكتبة الأمريكية الجديدة المخصصة لأعمال أشهر الكتاب الأمريكيين بما فى ذلك كتاب الرواية .. فذكر فى معرض تقييمه أن **سينكلير** كان يتمتع بقدره **بلزاكية** على وصف الأشخاص والأماكن .

روايتا **(الشارع الرئيس)** و **(بابيت)** اصدرتهما حديثاً دار بنجوين فى سلسلتها (كلاسيكيات القرن العشرين) .

مأدبة فى الحديقة

جورج كونراد

صدر عن دار فابر البريطانية للنشر أحدث كتاب لأبرز كتاب ومفكرى المجر **جورج كونراد** بعنوان **(مأدبة فى الحديقة)** . و**كونراد** المفكر السياسى والفيلسوف والروائى ، يجمع فى كتابه الجديد بين الرواية والمقالة السياسية . وهو عبارة عن تأملات فى ماض **كونراد** نفسه ، يتنقل فيه بين المقال والوصف الحى لشخصيته ، وبين الحلم والذاكرة فيظهر العمل فى النهاية عبارة عن رواية حول رواية تدور أحداثها فى عقل البطل **ديڤيد كوبرا** الذى يحمل العديد من صفات **كونراد** نفسه تبدأ الأحداث فى حديقة وسط بود ابست **بديڤيد كوبرا** وهو يستعد للكتابة ... وفى هذا المكان يسترجع **كوبرا** ذكريات ماضيه ويبدأ رحلة استكشافية فى وعيه . ويصبح مسرح الأحداث هو حياته . أما أبطال الرواية فهم أصدقاؤه واقاربه .

ومن خلال عدد من الراوين ـ بحيث يختلط أحيانا على القارىء معرفة أى منهم يتحدث ـ ومن خلال القفز بين أزمنة وأماكن مختلفة ، يوحى **كونراد** بمدى الاضطراب الذى عايشه فى ماضى حياته .

ومع ذلك فإن خطوط القصة تبدأ واضحة من خلال ثلاثة من أصدقاء الدراسة المجريين اليهود .. **ديڤيد كوبرا** الكاتب ، و**جانوس دراجومان** وهو عالم اجتماع والمخرج **أناتول تومبور** وقد وُلد الثلاثة عام ١٩٢٣ وعايشوا عصور الشيوعية والثورة عليها .

وتبدأ الأحداث فى العقد الماضى (الثمانينات) قبل وقت قليل من انهيار الشيوعية أثناء عصر الحرب الباردة ، وتدور حول قصة حب ثلاثية ... **ميلتيرا** الأم الجذابة الحاملة التى تتزوج **أناتول تومبور** المخرج ولكنها ترتبط بعلاقة غرامية بصديقه **جانوس دراجومان** عالم الاجتماع الذى يخلط دائما بين مغامراته النسائية وحبه للإنسانية عموما .

ووسط هذه القصة التقليدية يحكى **كونراد** كيف انتهى الحال بجيل المفكرين من أبناء الثورة المجرية عام ١٩٥٦ .. فينجح المخرج **أناتول** فى مجاله الفنى فى حدود ما يسمح به النظام السياسى . أما **كوبرا** الكاتب فيعود إلى نفسه فى نوع من الهجرة إلى الذات ويختار الحياة على هامش الحياة بينما يغادر **دراجومان** المجر كليةً ليعود إليها فى أواخر الثمانينات وهو أستاذ بإحدى الجامعات الأمريكية .

وخلال الأحداث نلتقى مع العديد من الشخصيات أهمها **جيريميا** والد **ميلنيدا** وأستاذ الأصدقاء الثلاثة وهو يهودى تائه تتخلله رغبة قوية فى اغتصاب فتاة آسيوية على الرغم من انه فى عقده الثامن .

أما بالنسبة **لديفيد كوبرا** البطل الرئيسى الذى تدور فى ذهن كل هذه الذكريات فنرى أحلامه تقاطعها دائما صورٌ لجثث مخيفة تذكره بطفولته التى توقفت عند منظر والده عندما اعتقله الجستابو . ويروى **كوبرا** : (كان أبى يعرف كل شخص قابله فى الشارع لكن لم يجد ما يقوله له سار كما لو أنه فى مشهد سينمائى يجرى تصويره ؛ لم يكن المشهد مقلقا ، وربما لم يكن أيضا حزينا . ولكن كان مشهدا غير عادى .. ارتسمت الحيرة على الوجوه فى بادىء الأمر ، لكنها ما لبثت أن أدركت أنهم يطردون اليهود) .

يهرب **كوبرا** الطفل مع أخته الى بودابست .. وهناك فى يوم وصولهما يتذكر آخر مرة زار فيها المدينة بصحبة والدته : منذ عام كانت السعادة ترفرف على المدينة .. شعرت بالضعف عندما رأيتها تماما كما يحدث عندما يرفع الستار فى الأوبرا .. كانت أمى تقف خلفى . لكنها الآن ربما تكون فى هذا القطار الذى مر تـوا . ظللت واقفاً فى هذه الشرفة طوال الصيف أنتظر والدىّ علّهما يأتيان إلينا .

لكن **كوبرا** ينمو من الحرب ويكبر ويكبر معه ترقبه للموت : (فى شتاء ١٩٤٤ كنت قد اعتدت أن أرى الموت على أنه مثل الحريق ، ليس هناك شىء غريب فيه .

فن الرواية

ديفيد لودج

صدر فى لندن عن دار سيلكر آند واربورج البريطانية كتابٌ للروائى والناقد البريطانى **ديفيد لودج** بعنوان : **فن الرواية : مختارات من النصوص الكلاسيكية والمعاصرة** .

والكتاب عبارة عن تجميع لمقالات الكاتب الأسبوعية فى صحيفة الاندبندانت البريطانية ، التى يتناول فيها حوالى ٥٠ نصا من نصوص مختارة من الروايات الكلاسيكية والمعاصرة ليعلق عليها فى أسلوب نقدى مبسط يبتعد كثيرا عن التحليلات النقدية الأكاديمية الجامدة التى لا تستهوى الا المتخصصين والدارسين .

بل أن **لودج** يعترف فى مقدمة كتابه أنه بعد تقاعده من عمله فى الجامعة كأستاذ للنقد الأدبى وجد أنه أصبح من الصعب عليه أن يستمر فى كتابة مثل هذه الدراسات النقدية الأكاديمية دون أن يكون وراءه التزام وظيفى ولذلك فقد لجأ إلى الصحافة التى حاول من خلالها أن يعرض أفكاره بأسلوب مبسط .

ويرى النقاد فى بريطانيا أن كتاب **(فن الرواية) لديفيد لودج** هو تجربة عصرية تتميز بأنها تُعيد إلى النقد الأدبى من جديد موضوعات مثل التشويق والغموض والحس المكانى والمصادفة والمفارقة وهو فى الوقت نفسه كتاب ينتمى إلى نوعيات كتب النقد القديمة على غرار كتب **اوليفر ويندل هولمز** التى صدرت منذ أكثر من قرن من الزمان .

ويناقش **لودج** فى كتابه « رواية الرسائل » Epistolary novel فيقول عنها إن الروايات التى كتبت فى شكل خطابات انتشرت واشتهرت فى القرن الثامن عشر كما يسهب فى شرح فنون الكتابة الروائية . وفى فصل بعنوان (الشخصية) يشرح **لودج** كيف أن الملابس تُعد من أهم عناصر توضيح ملامح الشخصية والطبقة التى تنتمى إليها وأسلوب حياتها ، بل إنها العامل الأول من عوامل توضيح الفترة الزمنية التى فيها أحداث الرواية .

كما يساهم كتاب **لودج** فى شرح الغموض حول العديد من النظريات

النقدية المعاصرة مثل البنيوية . ؛ غير أن أكثر ما لفت الأنظار فى كتاب (فن الرواية) هو محاولة **لودج** الإفاضة فى شرح الحكمة الانسانية العميقة فى النصوص الروائية ، وهو جانب افتقده النقد المعاصر تماما . فيقول **لودج** إن (الشخصية هى أهم عوامل تكوين الرواية) أما **الوصف** فى الرواية الجيدة فلا يكون مجرد وصف ؛ لأننا نقرأ الرواية ليس لمجرد محتواها القصصى بل لتوسيع معرفتنا وإدراكنا للعالم .

وفى فصل بعنوان (اللغز) . يذكرنا **لودج** بأن أعظم الألغاز هو القلب الإنسانى .

وفى (تحول الزمن) يشرح **لودج** كيف أن حركة الزمن فى اتجاه واحد هى التى تجعل الحياة تبدو مأساوية فى نظرنا إلا إذا آمن المرء بالخلود !

. غير أن أهم فصول كتاب فن الرواية هى تلك التى يتناول فيها لودج الناقد أعمال **لودج الروائى** فيصف روايته **(عالم صغير)** بأنها رواية كوميدية أما روايته : (عمل ظريف) فهى تحتوى على عناصر الكوميديا ولكنها أكثر واقعية وجدية



فى الأعداد القادمة من إبداع

قصائد للشعراء المصريين والعرب :

ممدوح عدوان	ابراهيم عباس ياسين
نصار عبد الله	سيف الرحبى
محمود نسيم	احمد زرزور
صلاح والى	شعبان يوسف
حافظ محفوظ	مهدى محمد مصطفى

شـريفة الشـملان

حول عدد الأدب العراقى

كان عدداً رائعاً اقصد عدد مايو ٩٢ من (إبداع) يسعدنى أن أشكركم من صميم قلبى عليه ..

لا أخفيكم فرحتى الجزيلة به .. إذ كنا جميعاً نتوق لصوت ناظم الغزالى عبر الإذاعات العربية فلا نجده .. نتمنى أن نسمع صوته وهو يسأل راهب الدير .. هل مرت بك الإبل .... وعن البدور اللواتى كن هنا ثم رحلن .. نتمنى أن نسمع صوته الشجى وهو يسأل حبيبته : أى شىء فى العيد أهدى إليك ... ثم يعود فيقول إن أعظم ما يملك قلبه وهو لديها ... أو عند تنور الحبيبة حيث يريد رغيفاً بكفيه سنة ...

عن ذاك ، وعن كل شىء فى العراق نسأل : لماذا نحرم من ثقافات العراق .. وبأى حق نحرم من فن العراق وكتاباته وتلك القصائد الرائعة لشعرائه ... ونشتاق إلى اللهجة البغدادية الجميلة عبر تمثيلياته ومسرحياته ... وهل نعاقب أنفسنا وشعب العراق لأن للعراق رئيساً ظالمه ..

وتاريخ العراق ذاك الزاخر ، بكل الثقافات الانسانية من ملحمة جلجامش الشهيرة والبحث عن زهرة الخلود وما تظل الملحمة من روائع أدبية .. حمورابى وأول قانون كتب على مسلة .. وأول مدرسة فى التاريخ ويوم كتبوا على الطين وسجلوا تاريخ البشرية ويوم زخـرفوا الكهـوف والجدران

وتـزدهر الثقـافة الإسـلامية ، وهارون الرشيد يحج عاماً وينشر راية التوحيد عاماً آخر ثم ابنه المأمون ودار الحكمة وتلك الترجمات الرائعة لأفضل الكتب من أمهات اللغات آنـذاك : الفـارسيـة والهنـديـة واللاتينية .. وتموج بلاد الرافدين بمختلف العلوم والفنون

ويأتى غزو كبير للعراق فيحرق التتار روائع الأدب والفكر والعلم ويختلط الحبـر بالدم ويتغير لون نهر دجلة ليومنا هذا.. فإن طـائرات التحالف دكت مدن وقرى العراق وجنوده منسحبون من الكويت وكان قائد الطيران يتشفى ويقول « إنه يصيد العراقيين كما تصاد سمكة فى برميل » .. لقد كان الانتقام من العـراقيـين ومن العـراق لا من رئيسه .. وكأنما نسى الجميع كل ما قدمه العراق للبشرية ...

لذا أيها السـادة فى إبداع وياسيدى رئيس التحرير ، كان عملا رائعاً ذاك الذى جاء فى إبداعكم مايو ٩٢ .. احتفلت به وكأنى أستنشق رائحة طلع البصرة ، وقداح نيسان بغداد .. تذكرنى سعدى يوسف بقرية حمدان وجارتها مهيجران ، بالقرنة حيث يتعانق النهران العظيمان دجلة والفرات عناقا أبديا .. سمعت صوت الـزهاوى وهـو ينشد الأشعـار والرصافى ... رأيت السياب واقفا عند قريته جيكور ... ورأيت بغداد الكرخ والرصافه .. سمعت تراتيل مسجد أبى حنيفـة وهو يـردد صلاة التراويح ، مررت بالكاظم ..

أحييكم ياأهل إبداع ياربيع صدق وسط ضـلالات كثـيرة وأشكركم.

أحمد مرسى

مونا ڤان داين
شاعرة أمريكا المتوجة لعام ١٩٩٣

وقع اختيار مكتبة الكونجرس على الشاعرة مونا ڤان داين ٧١ عاماً ، لتجلس على عرش الشعر ، أو لتتبوأ منصب الشاعرة الرسمية للولايات المتحدة خلال عام ١٩٩٣ . وبهذا التكريم تدخل مونا ڤان داين التاريخ كأول امرأة تحتل هذا المنصب المرموق منذ إنشائه قبل حوالى سبع سنوات مضت .

وتعكس قصائدها صوراً للمتعة المقتسمة وذبول أبويها فى أيامهما الأخيرة (رسائل من أب وقصائد أخرى) . وتأملها فى تجربتها الشخصية . مع زوجها . بالتقابل مع تجارب الآخرين (شبه تغيرات) .

وفى إعلانه اختيار ڤان داين قال أمين مكتبة الكونجرس « أتطلع إلى الترحيب بڤان داين فى المكتبة ، وأشعر بالسعادة بصفة خاصة بأن تنضم إلينا شاعرة مرموقة تتسم بهذا الأفق الواسع للدعوة إلى تعريف الجمهور بالشعر والأدب » .

وقد رحبت الأوساط النسائية بصفة خاصة بتكريم ڤان داين وكان تعليق الناقدة المعروفة أليسيا أوسترايكر Alicia Ostriker صاحبة كتاب « سرقة اللغة : بزوغ شعر المرأة فى أمريكا » ، أن اختيار امرأة لهذا المنصب جاء متأخراً .

وتقول أوسترايكر أن ڤان داين شاعرة ذكية تكتب بتركيبة تجمع بين الحرارة والذكاء ، الشىء النادر للغاية فى الشعر الأمريكى اليوم . وتضيف البروفسور أوسترايكر ، أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة « روتجرز » أن اختيار ڤان داين ، التى ستخلف الشاعر الروسى الأصل جوزيف برودسكى ، الحاصل على جائزة نوبل ، هام فى جعل وجود المرأة مرئيا بين كبار الشعراء فى الولايات المتحدة ، وفى الاعتراف « بنهضة ، وانفجار شاعرات موفورات القوة فى هذا البلد » . وتستطرد الناقدة بقولها إن الوصف الشعرى لزيارة ڤان داين لأمها المقيمة فى بيت للمسنين يكشف عن « تعقيد العلاقة بين الأبناء والآباء ، وهى تفعل ذلك بطريقة

شكلانية وعاطفية عميقة فى نفس الوقت . وقد درجت العادة على استخدام الشكلانية كذريعة للبرود العاطفى ، وهو شىء لا تظهره **فان داين** على الإطلاق .

ولا غرابة إذن أن تمتزج فرحة **فان داين** بتكريمها بالفخر بما يحققه هذا التكريم من تكريس لمكانة المرأة فى خارطة الشعر الأمريكى فى القرن العشرين . فإن قراءة مجموعة واحدة من مجموعاتها الشعرية كفيلة بالتعرف عليها كشاعرة تعنى باهتمامات المرأة العادية ، والكشف عن أدق وأعمق مشاعرها كزوجة وابنة فى لغة أقرب إلى الحديث اليومى ، وإن كانت ، مع ذلك لا تخلو من تكثيف وثراء داخلى تتجاوز بهما ابتذال الحديث اليومى .

فقد أكدت أن المرأة أهملت فى الشعر الأمريكى لعدة سنوات بالرغم من إنجازها إذ لم تشغل من النساء ، قبل إنشاء منصب الشاعر المتوج فى ١٩٨٥ ، وظيفة مستشار الشعر المرموقة بمكتبة الكونجرس إلا فئة قليلة . ففى مقابل ٢٥ شاعراً ، حصلت ٦ شاعرات على اللقب .

وفضلاً عن ذلك ، فإن أى أنثولوجيا عادية قد تشمل ١٠ نساء فى مقابل ٩٠ رجلاً ، فالمرأة كما تقول لا تنصف .

ومونافان داين حصلت سنة ١٩٩١ على جائزة **بوليتزر** للشعر عن مجموعتها : (شبه تغيرات) والشاعرة المتوجة لها الحق فى أن تؤدى وظيفتها على النحو الذى تريده لا يطلب منها أن تنظم قصيدة فى أى مناسبة قومية مثل الاحتفال بأداء قسم الرئيس الأمريكى (بالرغم أن فى وسعها أن تفعل ذلك إذا شاءت ،) كما يفعل عادة شاعر البلاط فى بريطانيا .

ولا توافق الشاعرة على إطراء النقاد لشعرها لتغنّية بالحياة الزوجية . وهى تقول : « حيث أننى متزوجة ، فإنى أكتب عن كونى متزوجة . ولكننى إذا كنت فى علاقة مختلفة أخرى ، لكنت قد كتبت عن هذه العلاقة » .

وللشاعرة رأى عن وضع الشعر ، فهو شىء إذا قيس بهبوط توزيع كتب الشعر ولكنه جيّد إذا قيس بعدد الذين يحضرون القراءات الشعرية .

كما أن وضع الشعر مُذهل إذا قيس بعدد الذين يكتبون الشعر فى الولايات المتحدة . وتقول **مونا فان داين** « كل واحد يريد أن يكون شاعراً ، حتى عاملة التنظيف فى أحد **فنادق ديس موينز** ، بولاية أيوا . كنت هناك لقراءة شعرية ، فقالت لى عاملة التنظيف « أنا أكتب الشعر أيضا . هل تريدين الاستماع إليه ؟ وكان شعرها جيداً للغاية » .

ومما يجدر ذكره أن **بروديسكى** كان قد تعهد عندما وقع عليه الاختيار ليشغل منصب الشاعر المتوّج لعام ١٩٩٢ وكان فى الحقيقة اختياراً غريباً ومثيراً للتساؤل ، فبغض النظر عن جائزة نوبل التى يحملها ، فهو شاعر روسى قلبا وقالباً ، وهو يكتب شعره فى العادة باللغة الروسية ثم يترجمه إلى الإنجليزية ، فيما عدا بعض الحالات النادرة التى يكتب فيها باللغة الإنجليزية مباشرة ، فضلاً عن أن عالمه الشعرى تكون فى الاتحاد السوفيتى السابق من خامات التراث الشعرى الروسى ، تعهد بأن يجعل كتب الشعر تباع فى محال السوبر ماركت جنباً إلى جنب مع مجلات الإثارة والمجلات النسائية . وها قد قارب عامه على الانتهاء ، ولم يحدث أن شوهد كتاب شعر واحد فى أى سوبر ماركت ، فهل ستنجح **مونا فان داين** فيما فشل فيه **برودسكى** ، أم أن برنامجها الشعرى مختلف ؟ !

حب متأخر

« ما كان يقوله المسيح ، ما عناه
(في قصة ماري ومارثا) هو أن مُتَع
ذلك الشعر ، وذلك المرهم ، يجب أن
تؤخذ . لأن حوادث الموت ستحرمنا
منه في وقت مبكر تماماً . ولا ينبغي أن
نحرم أنفسنا ، وأحباءنا ، من ترف
عواطفنا الفياضة . ولا ينبغي أن
نشكك في الموت برفضنا أن نحب
أولئك الذين أحببناهم .. » .

ماري جوردون ،

المدفوعات النهائية

إذا كنت أتزوجك في ذهني كل عام
فلكي أهدىء غلوا في الحب
بعادة مخمدة ، لأنه يشتعل
ويتأجج ضراماً كلما نسيت أننا
نعيش
في غرفتين منفصلتين ضبطت درجة
حرارتهما
بترموستات الزواج المغلف
أحتاج منشطات الذاكرة ، الآن ونحن
مُسنان ،
للقسم والقانون في تذكر ذلك .
كلانا ماتت ، وطفلنا لم يتحقق
قد استهلك ، في توقي الضعيف ،
كلّ مؤونة البشر من الدفء عليك
قبل أن أفكر في الطريق وأروغ
« الحب » هو إيجاد العزيز المألوف .
« وفي حالة حبّ » يعني أن تُؤخذ على
حين غرة .
وعلاوة على ذلك ، في الوجه المراوغ
الذي تظهره .

وعلاوة على ذلك ، في تقويمات عينيك ،
تتطير ، وبكلمة معسولة جديدة أو
شائكة
تهتدي إلى مداخل جديدة إلى أعمق
أعماقي .
عندما تقف أمام الموقد أشعر أنني
التي أقلب أكثر من أي شيء آخر .
وعندما تنتهي من العمل أظل
بلا احتياطي
في أوقات النهار ، أحيانا ، يبدو
سباقنا ذو الأرجل الثلاث بطيئاً .
إذ نتشاجر نحو الأمام ، نبل من
الاحتكاك لتقاربنا الشديد .
ولكننا طوال الليل نهجع مثل أهلة
فلكرو ،
ننقلب معاً حتى نتماسك من جديد .
حيث أنك ، بخطوة أطول ورؤية
أفضل ،
ترى بوضوح أكثر خط النهاية ، أذكى
نار نفسي العجول
حتى أحافظ على لياقتها ،
بوجبات دخان خفيفة ومنكرة للحياة .
مثلما يفرف مقتني فراشتين .
في لحظة واحدة وقع طيرانهما من وإلى ،
إحداهما الأخرى
في الشباك ، وهكذا في القسم اتخيل
من جديد
وأعمل من جديد ما يبقى علينا
خامدين معاً .
إن ما تحاول أن تعطيه أكثر مما أريد
الحصول عليه ،
ومع ذلك ، عندما تلتقط المقص من
أجل موعدنا كلّ شهر
ويسقط شعري المقصوص ويغطي
قدميك ،
أعتقد أن البيت يزخر بفوح المرهم .

شبه تغيرات

« أتفه أحداث السنة »

بوب هولت ، رجل من (سياتل)
عمره ٢٠ عاماً ،
كان يسير في هدوء في شارع بوسط
المدينة
متخفياً في زيّ بطة ،
عندما هاجمه ـ بدون سبب واضح ـ
رجل غريب ضخم الجثة ملتحٍ طوله ٦
أقدام
أداره الجاني عن طريق أحد

جناحيه ،
انتزع منقار البطة ،
ضربه به على رأسه ،
وفرّ بعيداً .
هولت ، الذى تزيأ كبطة
لترويج محطة راديو محلية
عجز عن تفسير الحادث .
قال للبوليس :
« لم أتحدث إليه .
لم أصفق بجناحى
أو أفعل شيئاً من هذا القبيل » .
هل هذا شىء تافه ، بعد كل شىء
أو أنه قصة عميقة ،
فقد درج الآلهة على عمله
لأنفسهم وللفانين ،
أحياناً بدافع الرأفة ،
وأحيانا بدافع القوة العمياء التى
لا تعرف الرحمة ،
ولكن بقيتنا يتوقون فقط فى لحظات
حيواتنا الغريبة إلى الإحساس به ،
الإحساس كيف تشعر بكونك ثوراً أو
بجعة
أو عنكبوتاً يغزل بيته بطريقة محمومة
أو حتى
شجرة الخليج .
منزوعة الأغصان ، والمنهوبة
لأن « البزوغ من ذات المرء
نفسها ... » كما يقول ليوسا ،
« هو وسيلة .. لتجريب مخاطر
الحرية » .
يساعده ريش من الورق
زودته به محطة راديو محلية .
ويتقمص صورته الجديدة
وإذ أصبح مخضوضر الرأس ،
صدره ضارب إلى الحمرة ،
تحوط رقبته حلقة ناصعة البياض ،
ومنقاره أصفر ،
بينما راح يمشى فى هدوء ،
بدأ رجل سياتل بتحول إلى طائر
فى شارع بوسط المدينة ،
وبالرغم من أن التحول كان نصف
مكتمل فقط
حيث انه لم يستطع أن يقول فيما
بعد ،
« لم أتفرس فى وجهه » ،
ولكنه استطاع أن يقول للباحثين عن
الحقيقة ، لم أصفق بجناحى
أو افعل أى شىء من هذا القبيل .
وماذا عن الغريب الملتحى ؟
ذو بصيرة مثل « ليدا » ، أحس
بالوجود
الذى لم يكن مرئياً للآخرين ،
وكان فقط يحمى عشه ،
قرميد ومسلح « سيرز » ومحطات
البنزين
حيث الذراع التى تنتهى بأربعة
أصابع
وإبهام يمكن مقاومتها
بلمسة واحدة لزر
تدفىء وتبرد الجسد الضعيف
والعقل فى صندوق لغته العزيز
مصمت الشفاه
وتضىء خفايا الفضاء
وتجلب إيقاع خطر السيارات وبيتهوفن
لتغطى دوران الكرة الأرضية الصامت
التى لا يقع زرها فى متناول اليد ،
خشية أن يعود هذا العش ، باللمسة
المجنحة للخيال الإنسانى ،
التى تغير الاعتقاد القديم ،
أحياناً بدافع الرأفة ،
أحياناً بدافع القسوة العمياء ،
إلى المياه الرحيبة والصامتة
التى كان **بوب هولت** يبحر نحو
طرفها الذى يكسوه الخوص
للهبوط بدون صفق جناحيه .

الشارع

بلا أطفال ، اشترينا البيت الكبير المشيد بالقرميد الكائن فى الشارع ، مجرد تحسب ، كنا نخرج بالكلب إلى الشارع . فى الصباحات كانت النساء يتطلعن وهن يقلمن ويشذبن ويقطعن الأعشاب الضارة ليلقين بالتحية علينا ، وفى الغسق كان الرجال

يتوقفون عن قطع العشب ليتبادلوا
أطراف الحديث .
كان الأبناء أزواجاً جدداً أو
خريجين جدداً
وكانت الكلاب التى تركوها تنبح فى
ساحة البيوت الخلفية ضد كلبنا
فى البداية محذرة ، وفيما بعد محيية
وفى الشوارع الأخرى كنا نمشى فى
دوىّ
الأسطوانات المراهقة الساذجة
ونخطو حول زلاقات .
ودراجات ذات عجلات ثلاث تركت
على الرصيف ، ولكن شارعنا متوسط
العمر ،
مشغول وهادىء ، أسكننا فى
سلوانه .

ومضت السنون ، قتلت الكلاب
التى طعنت فى السنن ،
واشترينا مغرفة لتخرج بجروننا
الجديد بمقود
عندما اعترى سكان الشارع عصبية
جديدة بشأن أرصفته .
قملة محظوظة كانت تجر حفيداً فى
زيارة

من أول الشارع إلى آخره ، متقبلة ،
الإطراء فى خجل .
كانت الزوجة ، بركن الشارع ،
تجرف الجليد . « يقولون
هذا هو الذى يقتل الرجال . لا أريد
أن أجازف بزوجى » .
هذا هو الذى يقتل الرجال .
ثم بدأت الأصوات السيئة تأتى ،
تناولتها الأصوات الخافتة
عبر السياج الخلفى ، وظيفة جمع
النقود لشراء نباتات
وجدت متطوعها الدائم فى الشارع .
وفيما بعد شراء المرأة للزهور
تُرك أحدهم وحيدا فى خوف البيوت
وتنقلت عبر الشارع أطباق السلاطة
والفطائر والمشويّات .

ثم بدأ النزول السِّرى الدافىء
الطويل
وانزلقنا معه قلت : « **نحتاج إلى كلب آخر** »
لكننى لا أستطيع أن أواجهة .
أصبح زوجى زوجاً لأرامل على
كلا الجانبين فى مهامه الزوجية
من رفع الثقوب وحفرها لتعليق الصور
وإصلاح الصنابير
وتولى صنائعى عجوز طيب المهمة ،
من بيت إلى بيت ،
دورات تشذيب الحشائش ،
والإصلاحات الصغيرة .
كان الجميع يقولون « ماذا كنا سنفعل
بدون أندرو ؟ »
وكان الأبناء الآخذون فى الشيب تزداد
زياراتهم ، ليتفقدوا الأمور ،
وأراد رجل أرمل أن يتزوج من جارة
أرملة ،
فقالت له لكننى « نفضت يدى من هذا
الشىء »
السحاقية الوحيدة
حافظت على رونق بيتها ،
ولكنها كادت أن تذوى .
وحوّلتُ أحواض زهورى إلى أحواض
من غطاء الأرض .

أتت النهاية قبل أن ندرى بها .
جاءت كلها فى سنة واحدة
تقاعد زوجى وأخلى نصف البيوت .
أكل السرطان أربعة ، وأسقطت
الأزمات القلبية بعض الآخرين ،
وأغلق بيت للمسنين على أحدهم ،
وتعكزت البقية الباقية
إلى مساكن ذات مصاعد . وانتشرت
لافتات « للبيع »
مثل شواهد القبور على الحشائش
البرية .
لقد تحولت السنوات الطيبات إلى
سنوات شريرة ، ذات فجأة
وقلنا « لا أصدق ذلك » لقد انتهى
الشارع
لا أحد يشترى بيوتاً الآن ، أولئك

الذين بقوا منّا
التصقوا ببعض ، وتبادلوا المفاتيح
« فى حالة ما إذا حدث شىء »
كان الشيخ الجليل الثرى يجلس

طوال اليوم على عتبته
عبر الشارع يراقب الكارثة البعيدة .
وقال رجلنا المشغول « لقد تجاوز

التسعين بكثير
ولا تزال ممرضاته آناء الليل والنهار
يتركنه ، إنه صعب للغاية .
وهو يرفض أن يأخذ أقراصه .

ويكتفى بالقول « وما جدوى ذلك »

ورحلنا فى عطلة طويلة . وعندما عدنا
إلى الشارع ،

اختفت لافتات « للبيع » ، وسمعنا
أصوات كلاب جديدة .

امتصت النباتات اليانعة اللون من
التربة العجوز .
امتلأ الشارع بعائلات شابة ، تغير
كل شىء ،
سمعنا ذلك فى الحال . وألصق إعلان
بالباب :

« حفل الشارع يوم الأحد . سيغلق
الشارع طوال النهار ،

أحضروا شيئاً للمشاركة . نرحّب بكل
الدراجات ذات العجلتين
والعجلات الثلاث .

« يا إلهى ، هل لابّد أن نذهب إلى هذا
العجيج »

قال زوجى . وقلت : « يا إلهى ،
أعتقد أنهم يأكلون
« الهوت دوجز » أو شيئاً من هذا
القبيل » فات الأوان

إن الزمن ، فى عماه الذى لا يعرف
الرحمة ، قد وهبنا أطفالاً .

تعتذر (إبداع) لقرائها عن تأجيل بعض رسائل هذا العدد بسبب استيعاب ملف الرواية لمعظم الصفحات المتاحة ، خاصة رسالة باريس ورسالة لندن ، اللتين سننشرهما فى العدد القادم مع غيرهما من الرسائل .

أنور محمد إبراهيم



ملحق جديد لـ « الدكتور زيفاجو »

نشرت صحيفة « ازفيستيا » الروسية فى عددها الصادر يوم ٢١ يوليو ١٩٩٢ نقلاً عن صحيفة « بانوراما » الإيطالية مقالاً للصحفية ساندرا بيترينسيانا كتبته بعد لقائها بكل من يفجينى ابن الكاتب الروسى بوريس باسترناك واولجا ايفينسكايا الشخصية الحقيقية للارا بطلة رواية « دكتور جيفاجو » (فى عام ١٩٥٨ كتب باسترناك خطاباً إلى رينات شفيتسر جاء فيه « لقد تعرفت فى الفترة التى اعقبت الحرب على امراة شابة تدعى اولجا فسيفولدوفنا إيفينسكايا .. إنها لارا بطلة روايتى التى بدات فى كتابتها فى هذا الوقت بالضبط ... إنها تجسيد لبهجة الحياة والتضحية بالذات . لا يمكن من مظهرها أن تلحظ مدى ما عانته فى الحياة . وهى مطلعة على حياتى الروحية وشئونى الإبداعية ... ») . إن الاهتمام بالورثة الذين يملكون حق نشر هذا العمل لم يأت وليد الصدفة ، وليد الصدفة ؛ فلقد بات من المعروف انه قد كُتبت تكملة للدكتور جيفاجو » بعنوان « طفل لارا » تملك حق نشرها دار « ترانس ورلد » الإنجليزية . وهذه التكملة قصد بها أن تكون الجزء الثانى لرواية باسترناك . أما مؤلفها فهو ألكسندر مولبين (واسمه المستعار جيم وليم) ومن المقرر أن تخرج رواية « طفل لارا » للنور فى شهر أكتوبر من هذا العام .

على أن الأمر ـ كما يبدو ـ ليس بهذه السهولة ، فدار نشر « فلترينيلى » الإيطالية ، وقد أصبحت منذ عام ١٩٥٧ المالك الوحيد لحق نشر رواية باسترناك بعد حصولها على مخطوطة الرواية التى كانت قد هربت سراً من الاتحاد السوفيتى ، أعلنت عن احتجاجها بشأن الظهور المرتقب « لطفل لارا » بزعم أن هذا يخالف حقها فى احتكار الأصل . وقد جاء فى الرسالة التى وجهتها «فلترينيلى » إلى « ترانس ورلد » أنه وفقاً لشروط الاتفاق المبرم بينها وبين باسترناك فى حينه ،

والممتد أثره إلى ورثته فإن دار النشر تمتلك كافة الحقوق المتعلقة بأى استغلال للرواية (تلخيص ، إعداد إلى آخره) . صحيح أن دعاوى « فلترينيلى » يمكن أن يفهم من سياقها أنها ليست ضد « طفل لارا » إلا أنه « يبدو أن احتمال أن يكون العمل الجديد محتفظا بروح الأصل احتمال ضعيف للغاية » . تعترض « ترانس ورلد » على دعاوى « فلترينيللى » بقولها : « لا يوجد فى قوانينا ما يسمى بحق استغلال الشخصيات الروائية .. إن لدينا موافقة على إصدار الرواية من الحفيدة الشرعية لباسترناك: سليترو باسترناك » .

يقف يفجينى باسترناك بشكل قاطع ضد « تكملة » الرواية . ويؤيده فى ذلك آخرون من ورثة الشاعر ويعرض جيمس هيل الوكيل الأدبى لالكسندر مولبين الكتاب الجديد باختصار فيقول : « طفل لارا » كتاب تقع صفحات مخطوطته فى تسعمائة صفحة ، سُلم نصفها للطبع . يبدأ الحساب الزمنى للرواية قبل وفاة لارا فى « جيفاجو » بثلاث سنوات . وتنقسم الرواية إلى ثلاثة اجزاء ، والشخصية الرئيسية فيها هى تانيا إبنة جيفاجو ولارا . تدور الأحداث فى كل من موسكو وباريس وتنتهى فى إسبانيا إبان الحرب الأهلية فيها . ونقدم فيما يلى اختصارا لترجمة المقالة المنشورة : ـ

تكملة دكتور جيفاجو » ؟ يا له من أمر مضحك . ومن الذى كتبها ؟ إنجليزى ؟ وتحت اسم « طفل لارا » ؟ لقد طفح الكيل ! » بهذه الكلمات استقبلت لارا الحقيقية ـ أولجا ايفينسكايا نبأ عزم دار نشر إنجليزية إصدار « دكتور جيفاجو ـ ٢ » . كانت لارا ـ أولجا التى تقطن فى شقة فسيحة فى حى عمالى يقع شمالى موسكو تبدو مرتبكة بعض الشىء وهى تتساءل « ومن طفل لارا هذا ؟ لقد كنت بالفعل انتظر طفلاً من باسترناك قبل أن يقتادونى إلى لوبيانكا » ! .

إذن فطفل لارا كان موجوداً بالفعل ؟ لفترة قصيرة فقط ، ثمانية اشهر فى بطنى : لقد ولد ميتا . كان باسترناك يريد هذا الطفل وقد فعل كل شىء من اجل إطلاق سراحى من السجن ، وتوجه إلى مبنى إل كى جى بى ، عندما علم بأمر حملى من إحدى السيدات اللاتى خرجن من لوبيانكا واخبرته بهذا الأمر نقلاً عنى . لكنى ارسلت فيما بعد إلى الجولاج[٢] . هل تعرفين لماذا جرى اعتقالى ؟ لقد كنت أقوم بتنظيم حلقة قراءة للدكتور جيفاجو فى المنزل بعد أن فرغ بوريس من كتابتها مباشرة » .

لم يجرؤوا على أن ياخذوه معها على الرغم من أن باسترناك قد تقدم صراحة بطلب ربما لم يكن غيره يملك الشجاعة ان يتقدم به . لكن « الأدلة » والوشايات ضده كانت قد تجمعت .. مر عام ١٩٤٩ ... تقول إيفينسكايا « صدر الحكم على بالسجن خمس سنوات جرى تخفيفها إلى أربع ثم أفرج عنى بعد وفاة ستالين عام ١٩٥٣ » .

نشا الحب بين أولجا إيفينسكايا وبوريس باسترناك فى دار تحرير مجلة « نوفى مير » واستمرت حتى وفاة الكاتب . كانت أوليا (كما كان يدعوها بوريس) تبلغ من العمر آنذاك ثلاثة وثلاثين عاما وكان لديها طفلان ـ إيرينا وديمترى بينما كان لدى باسترناك الذى يبلغ الخامسة والخمسين ابنان ـ يفجينى وليانيد ... تقول أولجا : أن الحب الذى ربط بينها وبين بوريس قد صور على نحو صادق فى الرواية . لارا فى النهاية هى أولجا الحقيقية اما يورى

جيفاجو فهو بوريس باسترناك نفسه وتضيف ايفينسكايا انها أصبحت فيما بعد همزة الوصل بين الكاتب وبين جانجاكومو فلترينيللى الذى نشر الرواية فى عام ١٩٥٧ .

« كتب باسترناك قبل وفاته إلى فلترينيللى وصية بأن تصبح لى حقوق الطبعة الأجنبية للرواية وكذلك « السير الذاتية » . كان جانجاكومو صديقا مخلصا فعندما اعتقلت من جديد بعد وفاة باسترناك بتهمة تعاونى فى نشر الرواية فى ايطاليا بذل فلترينيللى جهداً كبيراً من أجل إطلاق سراحى وإن لم تكلل مساعيه بالنجاح . إن المراسلات التى كانت لنا مع دار نشر « فلترينيللى » مهمة للغاية وبودى لو استطعت الحصول عليها مرة أخرى . لقد تمت مصادرة أرشيف باسترناك منى واعتقد انه محفوظ لدى الكى جى بى » .

هناك فوق الأرفف المليئة بالكتب بعض الصور القديمة : اولجا أيام الشباب وقد عقصت شعرها الأشقر، اولجا عند قبر باسترناك . اولجا ليست فى جمال جولى كريستى فى فيلم « دكتور جيفاجو » . « ياله من فيلم ... جميل حقاً ... أضفيت عليه مسحة من الشاعرية ... ثمة بعض التفاصيل ، هذا الفراء الثمين مثلاً لم نكن نملك مثله ... » هكذا لبرهة تبتعد أولجا بذكرياتها عن باسترناك لكى تقص علينا كيف اتصل بها عمر الشريف تليفونياً ليخبرها برغبته فى التعرف على لارا الحقيقية : « لقد خشيت عليه . آنذاك كانت زيارتى أمر تكتنفه المخاطر ومن ثم لم نلتق » .

ما الذى حدث بعد الإفراج عنها من معسكر موردوفيا ؟ اخذت إيفينسكايا تسترد عافيتها . « بدأت حياة جديدة . كان بوريس قد استاجر لى بيتا صغيراً غير بعيد عن الداتشا[3] التى يعيش فيها وكان يعودنى لا اقل من مرتين يومياً ولم نفترق بعدها إلا عندما سافر لفترة قصيرة فى العام الأخير من حياته عندما وافق على الذهاب إلى (تبليسى) فكان يرسل لى يوميا خطابين ، على العموم لم تكن مراسلاتنا ذات طابع خاص لأننا كنا متلازمين دائما باستثناء هذه الأيام العشرة التى قضاها هناك والسنوات الأربع التى قضيناها فى السجن . فى تلك السنوات كان يرسل لى بالبطاقات ويوقعها « ماما » ، ولكنها جميعا تقريبا فقدت » .

ألم تسبب علاقتكما فضيحة ما وخاصة أن باسترناك كان متزوجاً ؟ « لا شىء من هذا إطلاقاً . كانت زيانيدا على علم بكل شىء ولكن لم يكن بمقدورها أن تغير من الأمر شيئاً . كانت تاتى من موسكو عندما تريد : فتعتنى بالحديقة والمنزل ... كنت أنا وبوريس نحتفل بالأعياد فى بيتى وندعو الأصدقاء إلينا . كان الجميع يعرفون عنه كل شىء ، لم يكن الأمر سراً خافياً على احد . كان العديد من المشاهير يحضرون إلينا وكان بوريس يتصرف على سجيته . على العموم فقد عاش دائما فى توتر مستمر ولم يكن ليحسم كثيراً من الأمور فكنت اتولى عنه المسائل الشاقة : كنت اكتب له على الآلة الكاتبة وأسافر إلى موسكو لحل الأمور المعقدة .. » . .

تحكى اولجا ايفينسكايا كيف رفض باسترناك جائزة نوبل ويعلق على حديثها ديميترى الكسندروفتش ابنها الذى كان

حاضرا معنا بقوله « كانت هذه ضربة شديدة له ، كان من الممكن أن تودى بحياته وخاصة أنه كان مريضاً بالسرطان على أنه لم يكن يظن أن المنية ستوافيه سريعاً » وتقول إيفينسكايا « لقد هددوه بإرغامه على مغادرة البلاد وإعادتى إلى السجن إذا ما وافق على قبول الجائزة عندئذ أرسل خطاباً برفضها وطلب منهم فى المقابل أن يوفروا لى عملاً من جديد . لقد كان مصيرى غريبا ، فقد ارتبط بباسترناك وبجيفاجو ؛ فعندما أعادوا الاعتبار للرواية أعادوه لى أنا أيضاً » .

تعيش أولجا من دخل حق النشر (حوالى خمسة آلاف دولار سنويا) تتقاسمه مع يفجينى باسترناك ويذهب الباقى للدولة ، هكذا كان العقد مبرما قبل التغيرات السياسية الأخيرة فى روسيا . لكن هذا الأمر لا يزعج ايفينسكايا بوجه خاص . إن ما يشعرها بالأسى هو الفصل الضائع من الرواية والذى يحمل اسم « الزهور » ويبلغ حوالى خمس أو ست صفحات . « كانت هذه الصفحات تبدو لى جميلة جدا لكن بوريس لم يضمها إلى الكتاب لأنه كان يراها عاطفية أكثر من اللازم . كانت هذه الصفحات تتحدث عن الحياة بعد الموت عندما تتحول أرواح الموتى إلى زهور تتفتح فوق المقابر » . لم يعثر يفجينى ـ الوصى على الطبع ـ على هذه الصفحات ويعتقد أن أباه قد مزقها .

سؤال لا مفر منه وجهناه إلى أولجا ـ لارا : ما هو إحساسك بأنك أسطورة ؟ « لم يساورنى إطلاقاً هذا الإحساس سوف أبلغ الثمانين قريباً ثم سرعان ما تنتهى حياتى . ما الذى يبقى ؛ عمل باسترناك . إننى فخورة أننى كرست حياتى من أجل هذا الشاعر الكبير » .

الهوامش :

(١) لوبيانكا : اسم الميدان الذى يقع فيه مبنى الكى جى بى .

(٢) الجولاج : اختصار لمعسكرات العمل الإصلاحية الحكومية .

(٣) الداتشا : البيت الصيفى .

رســالة عمان :

زياد أبو لبن

الروايــة الأردنيــة

فى ملتقى عمّان الثقافى الأول قدّمت جملة أوراق حول الرواية فى الأردن وتطورها الاجتماعى والسياسى ، الورقة الأولى قدّمها الناقد الدكتور إبراهيم السعافين بعنوان « بدايات الرواية فى الأردن » وهى عبارة عن بحث حول الظروف الاجتماعية والسياسية التى واكبت الرواية الأردنية ، وتناول خطين لاتجاه الرواية العربية أولهما : التيار المتأثر بنشأة الرواية العربية والذوق الشعبى . وثانيهما : التيار المتأثر بالرؤية الرومانسية . وتناول فى التيار الأول رواية « فتاة من فلسطين » لعبد الحليم عباس ، وتعد هذه الرواية من البدايات التى حافظت على أسلوب رشيق وتعبيرات بيانية ، ومثلت صورة لقاء الموروث بالمناخ الرومانتيكى ، كما تناول رواية « فتى من دير ياسين » لعبد الحليم عباس أيضا ، واعتبرها أكثر نضجا من سابقتها ثم تناول روايات « مغامرات تائبة » و « حب من الفيحاء » و « زهرة الزيزفون » لحسين فريز ، وروايات عبد الحميد الأنشاصى .

أمّا فى التيار الثانى فقد تناول روايات عيسى الناعورى واعتبر أن هذه الروايات تصدر عن رؤية رومانسية لا تتجسد دائماً فى بناء متماسك وتشكل معرضاً لمعلومات الكاتب وآرائه وثقافته .

الورقة الثانية قدّمها الناقد فخرى صالح حول رواية « أنت منذ اليوم » لتيسير سبول ورواية « الكابوس » لأمين شنار واعتبرهما ردة فعل لهزيمة حزيران عام ١٩٦٧ . وتمتاز هاتان الروايتان بالطرح السياسى والاجتماعى ، فرواية تيسير سبول ، « أنت منذ اليوم » تصّور العماء الذى يولّده تاريخنا الحديث فهو لا يستّشرف المستقبل أبداً لأنه لا يراه بل يرى الماضى فقط ، فهى عبارة عن محاكمة للعائلة والحزب والدولة والمجتمع والفرد والقمع المتجسّد فى ممارسات هذه المؤسسات فهى تفرض الراوى على الشخصية لينعكس مزاج الشخصية على مزاج

الراوى ويصل الناقد فخرى صالح إلى أن رواية « أنت منذ اليوم » تحقق على صعيد الشكل نوعاً من الانتقال إلى الكتابة الروائية الواقعية ، حيث تتردد الذات خارج « الفردى والشخصى » الرواية نفسها وموقعها الأيديولوجي على أنه موقف عام يتبناه المجتمع بأكمله ، على عكس رواية

أمين شنار « الكابوس » فهى رؤية « تاريخية سلفية » لم تزدها الهزيمة إلا صلابة ورسوخاً فهى تطرح قراءة رمزية للتاريخ لتحول الواقع إلى رمز يأخذ شكلاً أسطورياً ليعكس آثار الهزيمة وليطرح مشروعاً سلفياً ، فالشخوص تتقمص الأفكار والرموز فتبتعد عن مصداقيتها الإنسانية والتاريخية .

والورقة الثالثة قدّمها الناقد غسان عبد الخالق وهى عبارة عن دراسة نقدية بعنوان « مدخل إلى الرواية الحديثة فى الأردن » ، أكد خلالها على أهمية العمل الروائى المحلى الذى انطلق من عمق المأساة ودلل على ذلك بروايات تيسير سبول وأمين شنّار وسالم النحاس ، واعتبر أن هزيمة حزيران ٦٧ لها الأثر الأكبر على الأدب والثقافة فى الأردن والعالم العربى « لقد جاءت هزيمة حزيران ، لتكسر قشرة التوافق الهش ، كاشفة عن رغبة فى المحافظة على مصادرات الوعى الريفى وعدم التعرض لها من جهة ، والرغبة فى حياة مكتسبات المجتمع المدنى من جهة أخرى فى ظل التسارع العنيف فى إيقاع الحياة الاجتماعية فى الأردن » .

الورقة الرابعة قدّمها الناقد نزيه أبو نضال بعنوان « رواية الثمانينيات بين الحداثة والواقعية » فبدأ بحثه بإحصائية لعدد الروايات التى صدرت خلال الثمانينيات ٨٠ ـ ٩٠ فوجد حوالى ٦٥ رواية بالقياس إلى عقد السبعينيات ٣٥ رواية معظمها خارج الأردن وبين عام ٣٥ ـ ٧٠ صدر ٢٦ رواية . وتمثّل مرحلة الثمانينيات البداية الفعلية الشاملة والمتواصلة لانطلاقة الرواية الأردنية ـ كما قال ـ . وتحدّث عن المكان فى الرواية الأردنية قائلاً : إن المكان الأردنى ليس موجوداً فى الغالبية العظمى من الروايات الأردنية باستثناء عدد بسيط لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة ، يمكن أن يشتمّ من خلاله وجود خاص ونكهة خاصة للمكان الأردنى ، من بينها « العودة من الشمال » لفؤاد قسوس ، و « وجه الزمان » لطاهر عدوان ، و « سلطانة » لغالب هلسا ، و « أبناء القلعة » لزياد قاسم .

وتناول الناقد نزيه أبو نضال نماذج روائية تعكس خطى الحداثة والواقعية ، فتحدّث عن روايات مؤنس الرزاز وإبراهيم نصر الله وإلياس فركوح (روايات الحداثة) ، وتحدث عن روايات جمال ناجى وطاهر عدوان وزياد قاسم وغالب هلسا (روايات الواقعية) . وتوصل فى نهاية بحثه إلى أن الرواية الواقعية لا تزال تمثل التيار الرئيسى للرواية الأردنية وهى تتسع للتجديد والتجريب الفنى والاستفادة من أشكال الإبداع الأخرى كالسينما والشعر والفنون التشكيلية .. ، أما روايات الحداثة فهى رغم قيمتها الفنية وما تمثله من شاهد على زمنها وما تعكسه من انهيارات وكوارث ورعب فى زمن القمع العربى ، فإنها وفق صيغة النصّ الحداثى تسير فى طريق مسدود وتعزل نفسها عن الناس ولا تلعب الدور المنوط بها ، إلى جانب الفنون الأخرى ، فى أن تفهم العالم وتغيره .

الورقة الخامسة قدّمها الناقد الدكتور عبد الرحمن ياغى بعنوان « فى الرواية الأردنية » ، وطرح مفهومى الزمن الداخلى والزمن الخارجى فى الرواية حيث قال : « وفى

الرواية زمانان : زمان خارجى وزمان داخلى ، والزمن الخارجى هو زمان إبداع العمل الروائى ، وهو المبدع وأسميه (زمن الإبداع) وهو الزمن الذى أحاط بالكاتب حيث أخذ فى تشكيل روايته ، وأما الزمن الداخلى ، فهو زمان الأحداث التى يرويها العمل الروائى وأسميه ((زمان الإيقاع)) .

الورقة السادسة قدّمها الناقد عبد الله رضوان بعنوان « الأردن فى إبداع غالب هلسا » واختار نموذجاً من روايات هلسا بعنوان « زنوج وبدو وفلاحون » ركيزة لبحثه حيث عالج المكان ـ الأردن ـ البدايات ـ الاردن ـ المجتمع القبلى ـ المرأة فى المجتمع القبلى ـ المرأة فى المجتمع الأردنى القبلى ـ الريف فى المجتمع الأردنى القبلى .

الورقة السابعة قدّمها الناقد أحمد المصلح بعنوان « إعادة تشكيل الواقع من خلال تحطيم مكونات السلطوية » وتناول رواية « سلطانة » لغالب هلسا ، وعالج الجوانب الاجتماعية والسياسية ، وهو يصل إلى نتيجة مفادها ان « تكون رواية سلطانة صورة أخرى لقصة غالب الواقعية ولكنها إن كانت كذلك فهى بكل تأكيد لا تختلف عن قصة مدام بوفارى التى كان يحملها فى جيبه عبر كل محطات سلطانة الرواية وسلطانة هى الرمز الذى صنعه بنفسه ثم حطمه بنفسه أيضاً » .

الورقة الثامنة قدّمها الدكتور شاكر النابلسى بعنوان « كيف عبرت الرواية الأردنية عن الواقع المحلى والعربى » .

الورقة التاسعة قدّمها الدكتور فيصل دراج بعنوان « الرواية والمجتمع المدنى » ويرى الدكتور دراج أنه « لا يمكن الفصل بين الجنس الروائى والمجتمع المدنى ، حيث المكان موجود لكاتب وقارىء حرّين » .ويطرح أسئلة بقوله : ما هو وضع الرواية اليمنية،السودانية ، الجزائرية ، التونسية ، أو الأردنية ؟ » ، ويؤكد أن الرواية الاردنية رواية فى طور التكوين ، شأن الرواية فى كثير من الأقطار العربية وتؤسس قولها العربى قبل أن تؤسس قولها المحلى الخاص بها .

الورقة العاشرة قدّمها الناقد ماجد السامرائى بعنوان « رواية الثمانينيات فى الأردن .. الرؤية .. ومسارات التحول » ويرى السامرائى أن موضوعات الروائيين فى الأردن فى حقبة الثمانينيات ، ليست جديدة فى الحياة العربية أو على هذه الحياة بل وحتى فى الرواية التى كتبت قبل ذلك ، وتحدث عن روايات إبراهيم نصر الله ومؤنس الرزاز وجمال ناجى وإلياس فركوح وغيرهم .

وفى نهاية المؤتمر صدر بيان ختامى يحمل مجموعة توجيهات تؤكد على أهمية الحريّة والفن الراقى فى مواجهة كل أشكال الغزو الاستعمارى للأمة العربية ، وتعزيز حريّة الإبداع وكفالة حريّة المبدعين ، وتحرير العمل الإبداعى من التبعية والاستلاب وصيانة الحريّات العامة والعمل على تعميق روح الديمقراطية وضمان حقوق الإنسان العربى وتعزيز دوره فى مواجهة التحديات التى تعترض مسيرة الأمة ودعا المؤسسات الثقافية العربية إلى العمل ضمن روح المسئولية القومية .

أصدقاء إبداع

إن مئات الرسائل التى وصلتنا من الأصدقاء هذا الشهر، تطمئننا إلى تجاوب الجميع مع هذا الباب وتوقفنا على قبولهم الحسن لفكرته الجديدة، التى بدأنا ننفذها بتوسع منذ العدد الماضى، ونقصد بها نشر نصوص شعرية كاملة للأصدقاء الذين تتوفر فى أعمالهم درجة من الإتقان، على أمل أن تصبح الدرجة درجات، فنستطيع فى المستقبل أن ننشر لهؤلاء المبدعين فى متن المجلة. ومن بين الرسائل العديدة التى وصلتنا، عشرات النصوص التى تستحق النشر فى هذا الباب، وسوف نوالى نشرها فى الأعداد القادمة، مع التعليقات والردود على الرسائل الأخرى. ونود أن نذكر الأصدقاء بأن النصوص التى ننشرها هنا كاملة، تخصص لها مكافأة رمزية قدرها ثلاثون جنيها لكل نص. أما عدم تعليقنا عليها، فلا يعنى إلا أننا نراها خالية من عيوب اللغة ومستوفية للشروط الفنية فى حدودها الدنيا.

*

فيروز تكشف للموت أسراره

السيد الجزايرلى

غريب، وقد غلّقتْ أمُّهُ بابها دونَهُ

وقالت له:

مللتُ السجودَ على سرّتى

بكرةً وأصيلا

فهيّا جذورك جفّتْ وماتت لدىّ

« لكِ السنبلة

والزهور التى تتبرعم

فى السنة المقبلة

قبليني. ولا تدمعى

سُحُبُ الدمع تحجبنى عن عيونكِ

وتغتزلُ السُّتر الفاصله »

تُردِّد هيّا، فيمضى

يزوج أعضاءه للرصيف

يحطُّ الهموم على حجرهِ

ثم يغفو إذا أعطت الشمسُ أشياءها

للمساء..

غريب، وقد خبّأتْ أمُّهُ جرحَهُ بالرداء

أخرجت دمه من فضاء الوريد

وإذا جاءه فاسق بالبريد

يعانق أوطانه من بعيد

يجمع أغنية من خطاب قديم

وفيروز، تفرش أنّاتها فى الأذنْ

وتكشف للموت أسراره

غريبٌ ومن يصطفى وجههُ ؟

تشدُّ المطاراتُ أقدامَهُ للرجوع

وتعطيه حقّ الركوعْ

ولكنه.. إذا حنّ يوماً يجوع

إذا حنّ يوماً يجوع

الكلب.. رؤية أخرى

شعر/محمد أبو المجد الصايم

مقدمة

وأبحثُ قلبىَ للكلاب.، فأفرح

القلبَ الكلابُ

وأبحث قلبى للصحابِ.، فأرهق

القلبَ الصِحابُ..

توضيح

الكلبُ لا يعوى سوى عند اللزوم

وعندما يُخشى البشرْ

الكلب سيد غابة الخوف النبيل وسيد

الوقت الخطرْ

الكلب ينعس فى الصباح يبيت

يضحكه القمرْ

الكلب كلب فى البداية.. فى النهاية

قطعة من صنع كفّكَ،

لحمة من طبع عطفكَ، رمزُ بيتِك فى

المساء وفى السحَرْ..

طريقة عضه

أرأيت كلباً عضّ ذيل رفيقه ؟

العضّ يبدأ بالنباح وبالصراخ مقطعاً

ومفرّقاً ومجمّعا

وبها معا

وإذا رأى معضوضَةُ هجم الهجومَ
المستميت
فأورد النابَ المدبَّبَ بين أليافِ العروق
وأخرجهُ
ويطير ثم يعودُ .. ثم يطير ثم يعودُ
حتى إذا ما الهمّ جاء مفرّجُهُ
ارخى الذُّويْلَ وطار حتى آخر الليلِ
البهيم وعوَّجَهْ
والعض قد يأتى مباغتةً
يكون الفعلُ فى هذا لأطرافِ المخالب أو
لأيامِ المصائب أو لأفعال القدرْ
ارأيت كلباً قد تخطىّ فوق
ما يملى القدر ؟ ..

طريقة شمه

الشمُّ أصلُ صفاته
وأجلُّ شىء فى ذُرى حسناته
ارأيت مخلـوقاً تصف لـه التـذاكرُ
والعساكرُ مثله ؟

طريقة بوله

ما بالَ كلبٌ وهو ينظر عضوه
ما بالَ إلا فى حذَرْ
البـول يبـدأ عـادة تحت الحـوائط
والزوايا ـــ فى الخلاء
هناك فوق الجسر أو جنب الشجرْ
لا فـرق بين شجيـرةٍ وشجيـرةٍ . أو
حائط وحويطة
البول لا يأتى سوى عند الطلب
ارأيت كلباً بال إلا عن سببٌ ؟
لا بول إلا عن سبب ..

طريقة جماعه

هى غاية الغاياتِ
رمز نهاية الحالاتِ
قصة رعشة اللحظات بعد الرقص فى
الطـرقـات والـدوران فى الحـارات
والتفكير والتدبير والتخريب والتعمير
والتجـريـب والتـدمـير والتـدريب
بالساعات
هى هجمة الهجماتْ
تحريك قرص الشمس أم تقليب وجه
الليل نحو اللمس أم تغيير طىّ الذيْل
وضع العكس أم تكشيرة الضحكاتْ
هى كل ما فى الكلب من إحساسْ
ارأيت كلباً خانة الإحساس ؟ ..

طريقة نومه

والنـوم عنـد الكلب لا يعنى سـوى
الراحةْ
فى البيت عند الباب بين الزرع فـوق
القش فى الساحةْ
والنوم عند الكلب لا سهد ولا أرقْ
ارأيت كلباً عضّه الأرقُ ؟ ..

خاتمة

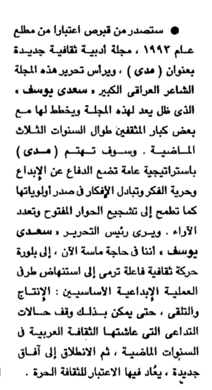
سلّمتُ بيتىَ للكلابِ . . فسيّجَ البيتَ
الكلابُ
أهديتُ بيتى للصحاب .، فدمّرَ البيتَ
الصحابُ

احفاد شوقى

شعر/صلاح عيـد

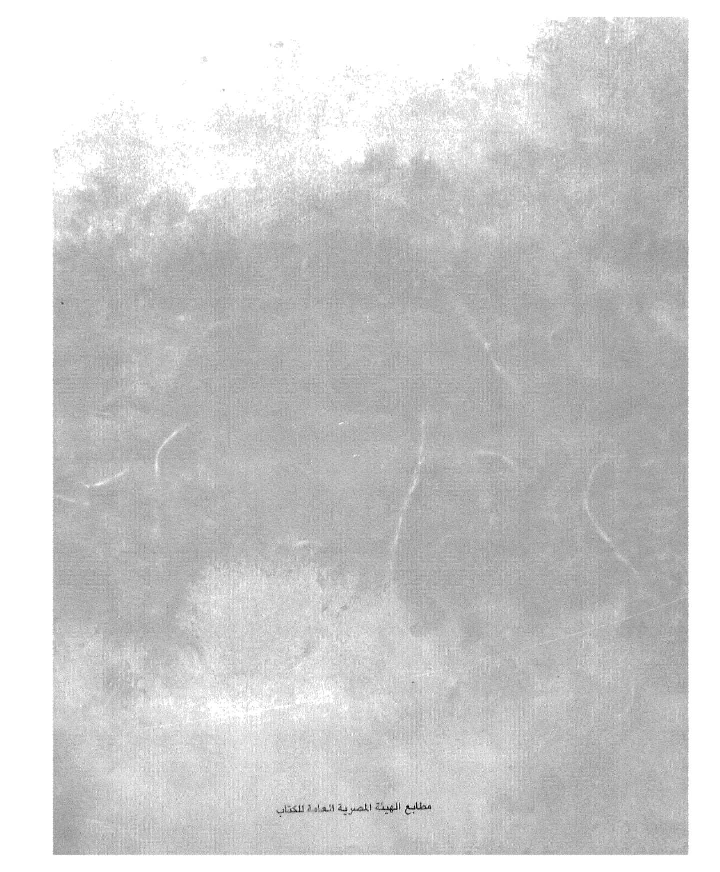
أحفـاد شـوقـى عنـدهم ردُّ
وأراك بـالأحفـاد تـعتـدُّ
والـردّ مـن فكـر ومن نـغـم
الاثنـان هذا الجـوهر الفردُ
وهمـا رجـوع بـالقصيـد إلى
أصـلٍ لـعمق الكـون يمتـد
حيث الطبيعـة كلها انقسمت
شطـرين : منبعـث ويـرتـد
فى دورة مـن نقطـة بـدأت
ولـهـا إليـهـا دائمـا عـود
مـا اليـوم إلاّ نبضُ كـوكبنـا
شطـراه مبيض ومسـودُّ
والنبض فى الـذرّات منتظـم
هـذا الـذى لم يخطـه العدُّ
أين القـديم أو الجديـد هنا ؟
لا الفـرق مـوجـودٌ ولا الحـدُّ
وترى الغموض أو الوضوح به
ضـد يحـل محلـه ضـد
هـذا الغموض أليس مـرحلـة
فى الفهم نـور ظلامهـا الجِدُّ ؟
عجبـا لمـن جعلـوه فلسفـةً
لهمُ إليهـا وحدهـا القصـد !
الكون ، عذب الشعر صورتـه
إيقـاعـه يـهـدا ويشتـد
أحفـاد شـوقى هـاك ردهمُ
يـرضى بثـاقب رأيـه الجَـدُّ

جولة الابداع


● ستصدر من قبرص اعتبارا من مطلع عام ١٩٩٣ ، مجلة ادبية ثقافية جديدة بعنوان (**مدى**) ، ويرأس تحرير هذه المجلة الشاعر العراقى الكبير « **سعدى يوسف** » الذى ظل يعد لهذه المجلة ويخطط لها مع بعض كبار المثقفين طوال السنوات الثلاث الماضية . وسوف تهتم (**مدى**) باستراتيجية عامة تضع الدفاع عن الإبداع وحرية الفكر وتبادل الإفكار فى صدر أولوياتها كما تطمح إلى تشجيع الحوار المفتوح وتعدد الآراء . ويرى رئيس التحرير « **سعدى يوسف** » اننا فى حاجة ماسة الآن ، إلى بلورة حركة ثقافية فاعلة ترمى إلى استنهاض طرفى العملية الإبداعية الأساسيين : الإنتاج والتلقى ، حتى يمكن بذلك وقف حالات التداعى التى عاشتها الثقافة العربية فى السنوات الماضية ، ثم الانطلاق إلى آفاق جديدة ، يعُاد فيها الاعتبار للثقافة الحرة .

● تقيم الجمعية المصرية للنقد الأدبى بمقر جمعية محبى الفنون الجميلة بجاردن سيتى بالقاهرة ، عدة ندوات ومحاضرات مساء كل يوم احد اسبوعيا فى برنامجها الخاص هذا الموسم ، ومن المحاضرات والندوات التى ستعقد خلال شهر ديسمبر القادم ، ندوة حول ديوان (**صفحة من كتاب النيل**) للشاعر « **زين العابدين فؤاد** » ويشترك فيها الأستاذان **مجدى توفيق** ، **واحمد مجاهد** يوم الأحد ١٢/٦ ؛ وندوة حول كتاب (**فوكوه**) للدكتور « **محمد على الكردى** » يشترك فيها الدكتور « **صلاح قنصوه** » والأستاذ « **ابراهيم عمر** » يوم الأحد ١٢/١٣ ؛ ومحاضرة عن (**رؤية المناهج النقدية الحديثة فى ضوء نظرية الشفاهية**) يلقيها الدكتور « **حسن البنا عز الدين** » يوم الأحد ١٢/٢٠ ؛ ومناقشة لكتاب (فضاء الصوت الدرامى) للدكتور « **وليد منير** » ، ويقوم بالمناقشة الدكتور « **عز الدين اسماعيل** » وذلك يوم الأحد ١٢/٢٧ .

● فى الذكرى الخامسة للأديب الكبير الراحل « **عبد الرحمن الشرقاوى** » اقامت الهيئة العامة لقصور الثقافة ، بالتعاون مع مديرية ثقافة المنوفية بشبين الكوم ، امسية شعرية يوم الأحد ٩٢/١١/٢٩ ، على شرف الأديب الراحل بمسقط راسه (**قرية الدلاتون**) واشترك فى هذه الأمسية : **ماجد يوسف وحلمى سالم وحسن طلب** من الشعراء ، و« **محمد السيد عيد** » ، و« **ابراهيم عبد المجيد** » ، و« **مدحت الجيار** » من الادباء والنقاد . مع لفيف من الشعراء والأدباء الآخرين ، من بينهم شعراء المنوفية وادباؤها .


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

